Poiésis

25

Sonoridade

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF

Ano 15 – Julho de 2015

Paulo Vivacqua
Visagem#1 (polifonia), nome provisório para processo – trabalho em andamento, Amsterdam, 2015.

Poiesis 25

ISSN 1517-5677 - versão impressa
ISSN 2177-8566 - versão on-line

Sonoridade

Editor: Viviane Matesco
Coeditor: Tato Taborda
Ano 16 - Julho de 2015

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Tiradentes 148 – Ingá – Niterói – RJ|CEP 24.210-510
tel. (55+21) 2629-9672

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor
Viviane Matesco

Coeditor
Tato Taborda

Conselho Editorial
Luciano Vinhosa
Luiz Sérgio de Oliveira

Conselho Consultivo
Ana Beatriz Fernandes Cerbino (UFF/PPGCA)
Ana Cavalcanti (UFRJ-PPGAV)
Andrea Copeliovitch (UFF/PPGCA)
André Parente (UFRJ-ECO)
Carolina Araújo (UFRJ/IFCS-PPGCA)
Jorge Vasconcellos (UFF/PPGCA)
Josette Trepanière (UQTR/Canadá)
Leandro Mendonça (UFF/PPGCA)
Lígia Dabul (UFF/PPGCA)
Luiz Guilherme Vergara (UFF/PPGCA)
Maria Luiza Távora (UFRJ-PPGAV)
Martha Mello Ribeiro (UFF/PPGCA)
Pedro Hussak Van Velthen Ramos (UFRRJ- UFF/PPGCA)
Sally Yard (University of San Diego,EUA)
Tania Rivera (UFF/PPGCA)
Tato Taborda (UFF/PPGCA)

Equipe de Produção
Estagiárias: Thaís Araújo e Letícia Teixeira
Projeto Gráfico: João Alt e Joana Lima
Designer Gráfico: Joana Lima
Web-designer: Cláudio Miklos
Revisão Linguística: Viviane Matesco, Tato Taborda, Thaís Araújo e Letícia Teixeira
Responsável por versão on-line: Luiz Sérgio de Oliveira

Agradecimentos
Alessandro Patricio da Silva
Alexandre Sperandéo Fenerich
Carlos Gonçalves Tavares
Daniele Pires de Castro
Giuliano Obici
Henrique Marques Samyn
Joana Lima
Letícia Teixeira
Lílian Campesato
Luciano Vinhosa
Luiz Sérgio de Oliveira
Maicyra Teles Leão e Silva
Marco Scarassatti
Paulo Vivacqua
Renata Gesomino
Roberto Fajardo
Tato Taborda
Thaís Araújo
Vera Terra
Vivian Caccuri

Poiésis é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.
Versão online: http://www.poiesis.uff.br/

© 2015 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação sejam feitos.

Esta publicação foi parcialmente financiada com recursos da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da Universidade Federal Fluminense, através do Edital FOPESQ.

Sumário

09 **Editorial**

Dossiê: Sonoridade
Organizador: Tato Taborda

13 **Obra musical opaca: a confluência de valores da música experimental em Pierre Schaeffer e John Cage**
Alexandre Sperandéo Fenerich

27 **Cruzamentos entre a música experimental e a música popular no trabalho de Chico Mello**
Giuliano Obici

43 **Discursos e ideologias do -"experimentalismo"- na música do pós-guerra**
Lílian Campesato

65 **Metástase, uma Plástica Sonora Silenciosa, ou o Regime de escuta pleno**
Marco Scarassatti

81 **Caminhada Silenciosa: entre a pegação e o que está aqui**
Vivian Caccuri

91 **O instrumento como um outro**
Tato Taborda

Página do artista

109 **Visagem#1 (polifonia)**
Paulo Vivacqua

Conexão internacional/Connexion Internationale

123 La Pregunta Fundamental. *Elementos de la semiótica peirciana para la investigación en arte*
Roberto Fajardo

Artigos

143 Da teoria à prática: a dança como uma ferramenta semiótica de tradução
Carlos Gonçalves Tavares

155 Entre categorias: Rádio Música de John Cage
Vera Terra

167 Dar-se como coisa que ouve: afetos de sonoridade na obra *Escuto histórias de amor*, de Ana Teixeira
Daniele Pires de Castro

181 A figuração da resistência: quatro jovens mulheres artistas em diálogo com o feminismo
Henrique Marques Samyn

201 O Relacional em questão, mas ainda uma vontade de Estar Junto
Maicyra Teles Leão e Silva

215 A arte da lata: Uma crítica à estética da "gambiarra" ou como tecer uma análise crítica sem utilizar os discursos da precariedade e da provisoriedade
Renata Gesomino

231 Normas para submissão

editorial

Editorial

A revista Poiésis tem desenvolvido ao longo do tempo a interdisciplinaridade que marca o Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Nesse número, essa relação é particularmente evidente no teor experimental das discussões. O dossiê em torno da sonoridade, organizado por Tato Taborda conta com artigos de Alexandre Sperandéo Fenerich, Giuliano Obici, Lílian Campesato, Marco Scarassatti, Vivian Caccuri e do próprio Taborda. Em todos eles é nítido a abertura e o diálogo com outros sentidos e linguagens, postura que desloca a tradição da música para um campo de manifestações híbridas. A seção Página do Artista ficou sob responsabilidade de Paulo Vivacqua, cuja obra elabora um cruzamento entre sonoridade, artes visuais e linguística, aspecto importante de *Visagem#1 (polifonia)*, trabalho-processo em desenvolvimento a partir de uma residência em Amsterdam.

Alguns artigos selecionados para esse número envolvem a questão central do dossiê, como o de Daniele Pires de Castro em torno do trabalho de escuta afetiva da artista Ana Teixeira. Também o texto de Vera Terra - '*Entre categorias: radio Música de John Cage'* – apresenta, pela própria visualidade, o caráter plural de Cage, nome que não por coincidência está presente em grande parte das reflexões. É o caso do trabalho de Carlos Gonçalves Tavares que, a partir da semiótica, relaciona dança, literatura e outras linguagens artísticas. Também na Conexão Internacional, o texto do panamenho Roberto Fajardo explora a semiótica para pensar os processos da criação e particularmente os trabalhos de Rafael Martin e Josiane Bornéo.

Renata Gesomino analisa o trabalho do artista Raimundo Rodrigues a partir de uma abordagem pós-colonialista. Henrique Marques Samyn estuda as ações transgressivas de quatro artistas em torno da questão do feminismo. Maicyra Teles Leão e Silva investiga a questão dos coletivos na arte brasileira a partir das idéias de Nicolas Bourriaud. Em todos os textos prevalece um questionamento das formas tradicionais das artes mediante a transversalidade entre linguagens.

Agradecemos a Tato Taborda pela organização do dossiê Sonoridade e aos colaboradores, aos Conselho editorial, Consultivo e à equipe de produção pelo tempo e pela dedicação; graças ao esforço de todos, conseguimos concluir o número 25 da Revista Poiésis.

Viviane Matesco

dossiê

sonoridade

(tato taborda, org.)

Obra musical opaca: a confluência de valores da música experimental em Pierre Schaeffer e John Cage

*Alexandre Sperandéo Fenerich**

RESUMO: O texto compara posições estéticas de Pierre Schaeffer e John Cage com respeito à música experimental, tentando confluir, de seus percursos distintos, os sentidos iniciais ligados ao adjetivo.

PALAVRAS-CHAVE: música experimental; Pierre Schaeffer; John Cage; musique concrète; Le Corbusier

ABSTRACT: The text compares aesthetic positions of Pierre Schaeffer and John Cage in concerning to experimental music, in order to converge, from their distinct routes, the initial meanings connected to the adjective.

KEYWORDS: experimental music; Pierre Schaeffer; John Cage; musique concrète; Le Corbusier

*Alexandre Sperandéo Fenerich é professor do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de fora - IAD – UFJF. Doutor em musicologia pela USP (2012) é compositor e sound designer com pesquisa sobre a relação entre música concreta, intimidade e voz. Trabalha com composicão musical sobre mídias digitais, com foco em live eletronics, espacializacão aural e performances audiovisuais ao vivo. Participou de projetos internacionais na Alemanha, em Portugal e no Brasil, além de diversos festivais de música e artes digitais (Festival Ibrasotope, Live Cinema, ZKM, Münchener Bienalle, Futura (France), Beliner März Musik), além de desenvolver trabalhos com diretores de cinema, dançarinos, artistas visuais e teatrólogos.

O percurso deste texto tenta mostrar como, de maneiras totalmente distintas, dois expoentes centrais da música de vanguarda dos anos 50 e 60, Pierre Schaeffer e John Cage, confluíram para valores musicais semelhantes, distanciando-se de uma vanguarda ligada à tradição da música ocidental – o serialismo integral - e fundando princípios, procedimentos e técnicas musicais que se solidificariam ao redor do termo *experimental*. O artigo tem assim o caráter de fazer confluir caraterísticas comuns a esses dois autores, a fim de delimitar os sentidos iniciais ligados a esse adjetivo.

***

Em um artigo que explicita e contextualiza o nascimento da palavra *experimental* associada à palavra *música* em textos do autor francês de meados da década de 50, Carlos Palombini conclui: "Em relação à música concreta, a música experimental correspondeu à necessidade de generalizar a abordagem concreta, de abri-la a novos sons e novas técnicas, de reavaliar seus princípios e definir seu método." (Palombini, 1998, p. 14)[1]. Na transição entre música concreta e experimental, um forte valor musical, que seria agregado à própria ideia do experimentalismo em música, é indicado: um passo atrás com relação ao acabamento formal que delineia tanto a noção de autoria quanto de obra. Pierre Schaeffer explicita esta tendência já em gestação na época das composições "concretas", em texto que aborda a virada destas para uma "música experimental", a ser inventada:

> Considerando que a descoberta de objetos sonoros era primordial, que era necessário primeiro fabricá-los em grande número, determinar suas categorias e famílias, antes mesmo de saber como eles podiam evoluir, ser reunidos e combinados entre si, eu procurava impaciente músicos bastante bons e bastante desinteressados para ousar este trabalho gigantesco, que mais se assemelhava ao do botânico do que ao do compositor. Devo dizer aqui que sem a presença de Pierre Henry, ainda que ele também [fosse] tentado pela construção serial, a música concreta provavelmente tivesse carecido de um experimentador essencial. Tão essencial que ela poderia ter nascido morta e, mal descoberta, já se ter, por assim dizer, perdido. Em vez de ser o ponto de partida de um procedimento musical mais geral, do que estou quase certo agora, ela não teria sido mais que o prolongamento árido e provavelmente efêmero ou do surrealismo ou da música atonal. (Schaeffer *apud* Palombini, 1998, p. 4).

Sobre este aspecto, o conceito "música experimental" é uma saída para frear uma afoita solidificação da pesquisa musical em "obras" - tanto pela construção livre das composições anteriores que conduziam a narrativas sonoras (a partir do uso de sons com forte carga referencial, "surrealismo") - que, para Schaeffer, tinham mais o caráter literário que musical (Palombini, 1998, p. 6) - quanto pela serialização de parâmetros aplicados aos "materiais concretos" (isto é, aos sons gravados) – técnica empregada por compositores ligados ao serialismo integral que haviam frequentado até então (estamos em 1954) o estúdio do Grupo de Pesquisas de Música Concreta (como Messiaen, Boulez e Grunenwald) - a qual, na sua opinião, constrangia a aventura pela pesquisa sonora[2]. Pierre Henry parecia, pelo menos temporariamente, corresponder à vontade do diretor do grupo de pesquisas, explorando meticulosamente o instrumentário da música concreta e suas novas sonoridades.

Para o caminho que gostaria de trilhar nesse texto, a percepção de Schaeffer de que o serialismo integral era uma solução demasiado rápida e extrínseca ao material sonoro concreto é significativa. Esta opinião apareceria do choque entre metodologias opostas no dia a dia do estúdio que dirigira (as ligadas às práticas concretas e as ligadas à música serial). O serialismo guarda uma forte conexão com a tradição musical do Ocidente, no qual o arbítrio do compositor sobre o material é soberano. Nele,

> A forma musical (i.e., a tradição) tem precedência sobre a forma sonora. Tanto Boulez quanto Eimert parecem sugerir que não é pelo fato de haver novos sons disponíveis que novas formas musicais se tornam possíveis, mas pelo fato do compositor ter necessidade de novas formas musicais que novos sons aparecem. (Palombini, 1998, p. 12)

A proposta schaefferiana, por sua vez, tendia, naquele momento, a explorar com mais consistência o universo sonoro aberto pelas práticas concretas, do qual "mal acabara de compreender e [se] espantar" (Schaeffer *apud* Palombini, 1998, p. 5). Um processo a seu ver que havia sido iniciado, mas que fora truncado, tanto por abordagens composicionais demasiadamente ligadas às necessidades expressivas dos autores (no seu caso e no de Pierre Henry), quanto pela aplicação do método serial a materiais concretos, que na sua opinião, "destrói-lhes o frescor" (Schaeffer *apud* Palombini, *idem*, *ibidem*).

A defesa de um empirismo na abordagem das sonoridades e de uma "submissão ao achado" (Schaeffer *apud* Palombini, *idem, ibidem*) levaria a uma valorização, mais que da realização de

obras, do processo de aprendizagem a partir deste novo universo. Em um texto de 1957 – e portanto posterior à formulação da ideia de uma "música experimental", Schaeffer se dá conta do real legado daquilo que inventara:

> O aporte da música concreta naquilo que ela pode ter de revolucionário não tem relação com o fato dela fazer uso de aparelhos modernos, nem mesmo ao fato de que ela talvez traga à escuta sons até então inauditos. Mas tem relação com o fato de que, ao organizá-los nas obras e nos ensaios - mesmo discutíveis - ela propôs uma escuta musical de objetos sonoros que não faziam parte do domínio musical definido pela tradição. Da mesma forma, ao colocar em um outro contexto os objetos sonoros que foram *também* sons musicais reconhecíveis como tais, ela atrai a atenção para certas qualidades destes objetos, qualidades de forma, por exemplo, que, em uma composição clássica, baseada em uma dialética das alturas, passaria ao segundo plano. Ao fazê-lo, ela convida autores e ouvintes a uma expansão da escuta musical, revelando possibilidades aos ouvidos musicais que certamente já existiam, mas que antes eram pouco percebidos ou pouco explorados. (Schaeffer: [1957] 1970, p. 196)

Sua conclusão é decisiva para a delimitação que gostaria de trabalhar aqui: quando menciona que, mesmo empregando sons com referências aos instrumentos clássicos (como na *Suite nº14*, por exemplo), não os organiza de acordo com a "dialética das alturas", Schaeffer se refere a um campo de trabalho que está fora dos domínios tanto da escrita musical, quanto de métodos tradicionais de composição – dos quais o serialismo faz parte por se vincular ao dodecafonismo. Em outras palavras, poderíamos dizer que aquilo que o "experimental" se refere em Pierre Schaeffer é o sonoro por inteiro dos sons gravados - os quais constituem os sons concretos – e que abre um campo radicalmente diferente para a pesquisa e a criação musical com relação aos meios tradicionais ou históricos (pois não se trata, por outro lado, de um registro oral da cultura musical, pois os meios de gravação sonora permitem a re-escuta do material gravado, sua análise e sua resignificação, ao contrário daqueles). Um campo portanto essencialmente sonoro - e não regido por certos aspectos do sonoro, pré-selecionados pela notação ou por métodos tradicionais - ao qual compositores e técnicos, transformados em 'pesquisadores', deveriam se voltar, mergulhados na radicalidade da experiência que proporciona.

Trata-se de um projeto utópico, o qual seria traído pelo seu próprio inventor. Sabe-se que a morfo-tipologia do objeto sonoro, exposta muito mais tarde no *Traité des Objets Musicaux*, de 1966, é um método de análise do objeto sonoro - este ente gravado, escutado fora de

suas referências causais, linguísticas ou musicais. E um método talvez tão extrínseco ao material sonoro quanto o serialismo, por consistir em uma grade demasiado genérica a enquadrar os objetos sonoros. No entanto, não nos interessa pontuar os fracassos da empreitada iniciada nos textos de meados da década de 50, mas apontar sua potência nesse momento de gestação da ideia. Pois em texto de 1957 Schaeffer propõe, sinteticamente, algo que me parece significativo:

> A pesquisa se orienta assim para esta via: um treinamento metódico da escuta, análoga à do solfejo tradicional, mas generalizado. É por ela que músicos e ouvintes poderão se apropriar progressivamente dos novos domínios (Schaeffer, *idem, ibidem*).

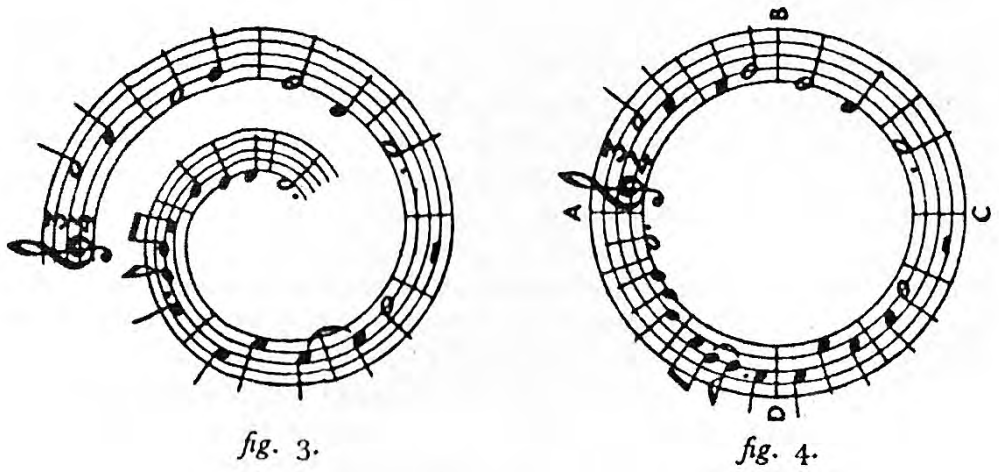
Há, assim, um projeto de criação que passa por uma pedagogia da escuta a partir da radicalidade deste novo meio, O trabalho com *loops*, por exemplo, fora já um esboço desta pedagogia: o mergulho nos *mantras* gerados pelos sons em *loop* criava um "aprofundamento da escuta ao interior da mídia pela interrupção do fluxo temporal e focalização no evento separado pelo *loop*" (Fenerich, 2012, p. 122) – um dispositivo que isola o fragmento, rasgando-o da temporalidade do som originalmente gravado[3].

Este fora usado como recurso de repetição ou de pedal rítmico nas primeiras obras da música concreta, mas é a partir de reflexões posteriores, como as relativas à modificação, diríamos, da qualidade da atenção frente ao objeto sonoro em *loop* - a alteração da temporalidade "normal" dos eventos, sejam gravados ou não - que o projeto de música experimental parece se formular.

Em um percurso que vai, inicialmente, do deslocamento do uso comum de aparelhos radiofônicos que proporcionaram a criação de "estudos de ruído"[4]; em seguida, da proposição, a partir desta experiência e do aparato técnico que inventara (com o técnico Jacques Poulin), de obras musicais; e adiante, da abertura para que outros compositores experimentassem com estas técnicas, tentando com isso realizar uma síntese das diversas tendências de então, Pierre Schaeffer parece aportar, no final da década de 50, em um outro tipo de trabalho com sons no campo fértil que instaurara: não mais a produção de obras musicais - uma necessidade burocrática inicial em um projeto financiado por uma rádio estatal que esperava por material irradiável, a qual fora certamente suplantada pelo seu crescente prestígio (*Cf.* Palombini, 1998, p. 17) - nem o esforço por sintetizar as diversas técnicas, mas a assunção

de um projeto pedagógico da escuta a partir das criações realizadas no campo da tecnologia voltada para o som.

É significativo que os desvios iniciais do uso comum das máquinas ligadas ao rádio tenham ocorrido, conforme Schaeffer, como um erro de operação posteriormente incorporado como descoberta sonora: o *loop*, por exemplo, teria sido resultante de um sulco fechado decorrente de um erro na gravação normal dos discos de acetato (primeira mídia com a qual trabalharam) que, isolando um "fragmento sonoro", faz o sulco, que na gravação normal seguia em espiral, "morder o próprio rabo", realizando um círculo cujo final coincide com seu início (Schaeffer, 1952, p. 40). Foi uma alteração do projeto original da "caixa preta" dos dispositivos radiofônicos (para utilizar um conceito de Flusser: 2012), que resultaram em situações que abriram "um repositório de potencialidades musicais inimaginadas" (Palombini, 1998, p. 13). A música experimental para Pierre Schaeffer no final da década de 50 parece ser, então, o exercício da descoberta, tanto de sonoridades inauditas, quanto destas potencialidades musicais cuja ignição se deu pela pesquisa de desvio tecnológico efetuada nas primeiras práticas concretas.



Sulco aberto e sulco fechado (Schaeffer, 1950, p. 40)

***

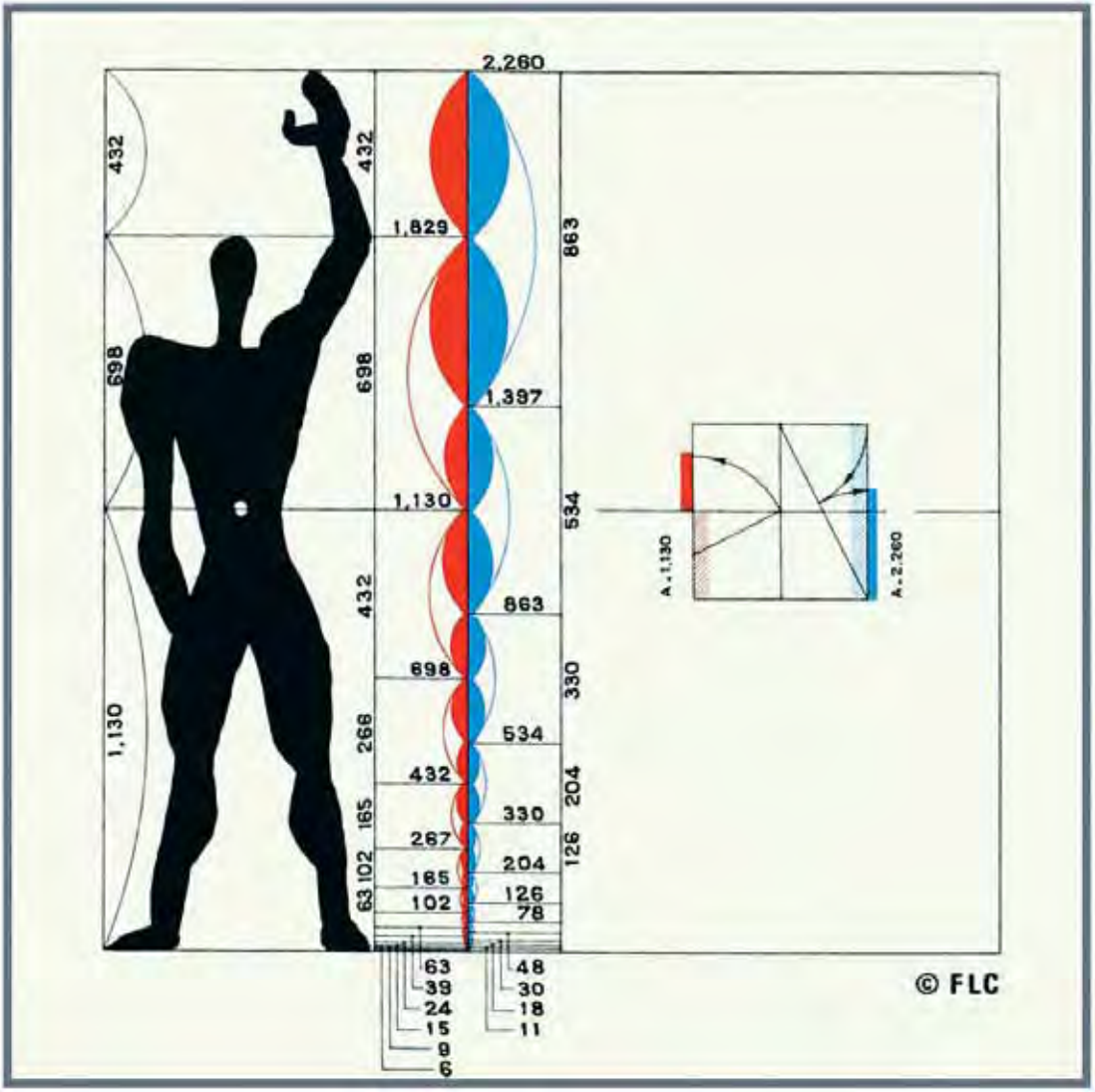
Remeto-me agora a um texto de John Cage que me parece dialogar com a aventura schaefferiana: *Rhythm etc*, publicado em 1966[5]. Aqui o autor gira entorno de uma ideia central - imanente, mas nunca explicitada: a oposição direta à noção, proposta por Le Corbusier em 1948, do *Modulor* – princípio ordenador de formas arquitetônicas cujas proporções derivam da razão áurea[6] (Possebon, 2004)[7].

Cage se opõe ao Modulor de Le Corbusier por entendê-lo sistêmico, autoritário. Em seu artigo, ele o cita, dando-se ao direito de omitir e sublinhar trechos:

> acordo entre homens e máquinas, sensibilidade e matemática, uma colheita de harmonias prodigiosas a partir de números: a rede de proporções. Essa arte... será conquistada pelo esforço dos homens de boa vontade, mas será contestada e atacada.... *Ela tem de ser proclamada por lei"* (Le Corbusier *apud Cage*, 2013, p. 126)

Trata-se do momento mais veemente do texto de Cage contra Le Corbusier, mas que, paradoxalmente, é uma citação deste último. O trecho sublinhado por Cage é indicativo daquilo ao qual se opunha: a normatização da regra de ouro – uma revolta contra um pensamento platônico por calcado em uma perfeição geométrica e que, por isso, se auto-proclama legítimo.

Pois, além disso, por estipular que a proporção áurea é também encontrada entre as partes de uma figura humana com um braço levantado, relacionando esta regra matemática com as dimensões humanas – o Modulor, tido como sistema ideal por conciliar equilíbrio matemático com as formas humanas, foi utilizado por Le Corbusier e arquitetos associados como modelo para o projeto de edifícios a serem produzidos em série na era industrial (Le Corbusier *apud* Possebon, 2004, p. 6).



Le Corbusier
Modulor

A essa normatização, Cage reage:

> Isso é chamado Arte. Sua forma é a tirania. A inflexibilidade social decorre da concepção inicial da proporção. A linha desenhada entre dois pontos torna-se primeiro um entrelaçamento, e finalmente tridimensional. A menos que encontremos um caminho de saída, estamos perdidos. (…) Não proporção. A desordem da floresta virgem. (CAGE, *idem*, *ibidem*)

Sua oposição é uma afirmação: contra uma *concepção inicial* (e portanto, *a priori*) da proporção. O momento é o de reação às vanguardas europeias ligadas ao serialismo integral, e o artigo fora escrito originalmente para um livro destinado ao estudo do ritmo e das proporções "naturais"[8], sendo o contrário do que se esperava; opõe-se à simetria e às proporções intrínsecas em arte. Contra a simetria, ele reclama: "Quando eu vejo tudo que está à minha direita se assemelhar a tudo que está à esquerda, eu me sinto da mesma forma como me sinto em frente de algo em que não há nenhum interesse". (Cage, 2013, p. 121) Contra as proporções à priori a fim de facilitar as produções industriais: "Não me diga que é uma questão de produção em massa. Não seria, antes, que eles querem estabelecer, se não as regras do jogo, ao menos aquilo com que as pessoas costumam jogar, quando começam a jogar?" (Cage, *idem*, p. 123) Etc.

A questão de fundo é política. Para Cage, o sistema proposto por Le Corbusier é autoritário: impõe um modelo matemático à construção por considerá-lo belo em si; reforça que esta beleza seria natural por basear-se nas proporções do corpo humano. Pois este corpo é ideal, e não concreto; e essa proporção, extrínseca à paisagem. Está, portanto, nos olhos de quem vê: "Como, em nome dos céus, alguém pôde ter a ideia de que a proporção ocorresse fora de sua cabeça?" (Cage, *idem,* p. 130) O artigo opina que a arte europeia, em sua arbitrariedade, incrusta esta forma idealizada em tudo que realiza:

> ele não tinha cometido erros: era só que as circunstâncias eram esmagadoramente diferentes da ideia com a qual ele estava tentando disfarçá-las. E sua ideia, realmente, disse ele, era uma ferramenta, um instrumento – não um objeto. (…) Não uma ferramenta, mas um instrumento, como o piano, que, quando usado, deixa suas notas espalhadas por toda a música que foi tocada. (Cage, *idem*, p. 124)

O texto de 1966, que retoma muitas ideias de Cage a respeito do uso de ruídos na música e da sua abordagem do acaso e da indeterminação, parece justificar estas abordagens. A utilização de tecnologias *não-colonizadas* pela cultura musical (como a gravador, o microfone

de contato ou o sintetizador[9]) é uma resposta a esta necessidade de "abandonar as notas". Há assim, como em Schaeffer, uma vontade de abertura para sons inauditos. Por outro lado, o que se discute aqui é uma postura de negação de postulados estéticos preestabelecidos (tal qual a razão áurea). Nesse sentido, tanto a nota musical, "unidade mínima" da música ocidental - entidade complexa se considerada em seus componentes espectrais - quanto a série dodecafônica, organização totalmente centrada na noção de nota, são negados. A nota musical carrega uma delimitação sonora tanto de *matéria* (para usar uma terminologia schaefferiana – ou seja, se prescinde do tempo, algo que permanece – no caso, uma sensação de altura definida), quanto da forma (concernentes à evolução da matéria no tempo: um ataque definido, um decaimento e um fim). A teoria musical do século XIX teria postulado que a sensação de "nota" deve-se a um princípio natural relativo aos parciais (ou componentes sonoros com maior pico de amplitude) cujas frequências formam entre si uma relação de números inteiros – sendo essa a justificativa desta sensação[10]. A série dodecafônica, por sua vez, seria a conquista da música européia "dos parciais harmônicos superiores" por via da sistematização do total cromático por via de sua serialização (tal qual postulara Webern e Shoenberg[11], respectivamente, discípulo e criador do dodecafonismo). Ambas as categorias estão, portanto, calcadas numa noção de natureza muito semelhante àquela postulada por Le Corbusier. Essa ideologia do "natural" conteria para Cage o caráter autoritário o qual pontuamos.

Por outro lado, a abertura para a realização livre do intérprete (dada pela indeterminação) é outra mensagem imanente do texto: como adverte no preâmbulo de início, este tem como "principais personagens" Le Corbusier e o pianista David Tudor - responsável pela criação de muitas obras de Cage – homenageado no preâmbulo. Em uma curta sequência, Cage enumera em três etapas seu abandono da "nota", metáfora de uma sonoridade a ser esperada ou previsível quando de sua composição (tal qual ocorre na música ocidental tradicional):

> a) Usamos operações ao acaso. Vendo que eram úteis somente onde havia uma limitação definida do número de possibilidades, b) usamos composição indeterminada em relação à sua execução (caracterizada em parte pela independência das partes de cada executante – sem partitura). Vendo que isso só era útil quando havia chance de conscientização da parte de cada executante, c) usamos execução indeterminada em si mesma. (Cage, *idem*, p. 130)

Aqui, os itens b e c são decisivos: na poética cageana, há um progressivo abandono do controle dos gestos dos intérpretes por parte do compositor por meio de notações indeterminadas cada vez mais descoladas de uma relação entre o signo verbal ou gráfico e uma sonoridade

ou ação específicas. É claro que a liberdade dada ao intérprete é relativa: este a teria apenas se for "conscientizado" - ou seja, se adepto da estética cageanana do uso de silêncios, do predomínio de ruídos, e sem arroubos de interpretação (como o uso descontrolado de vibratos, por exemplo) – como se pode observar em toda a sua obra[12] - sendo David Tudor o melhor parceiro para estas empreitadas musicais. Liberdade concedida, portanto[13]. Mas, ainda assim, assiste-se a um progressivo abandono de qualquer elemento que garanta uma noção de obra fechada – muito embora, nesse período, os intérpretes tocassem uma peça qualquer de Cage "com execução indeterminada em si" que na prática era uma improvisação ao estilo da música do compositor.

***

Comparando as trajetórias de Pierre Schaeffer e John Cage, que, chegando no termo "música experimental", afluem para valores musicais semelhantes, podemos traçá-las a fim de entender conceitualmente suas proposições musicais. Em ambos os casos, tem-se um distanciamento da notação musical baseada em parâmetros tradicionais, como a nota e os ritmos proporcionais. No caso de Schaeffer isto parece óbvio desde o início, sendo que no caso de Cage isto foi alcançado progressivamente pela construção de que esta notação encerrava uma ideologia que, no limite, continha um caráter autoritário. No entanto, junto à negação da notação enquanto um "faça isso", também se encontra uma vontade de descoberta de sonoridades novas - as quais as notações tradicionais não conseguem traduzir - dadas pelo uso das modernas tecnologias sonoras.

Uma comparação da concepção de tecnologia para ambos os autores fugiria do escopo deste artigo, mas sou tentado ao menos a apontá-la aqui. Concluí o trecho sobre Schaeffer sugerindo que sua abordagem inicial da tecnologia, na primeira música concreta, ia no sentido de descobrir usos inexplorados ou não previstos dos aparelhos ligados à produção radiofônica que tinha em mãos, em 1948 (surgimento da música concreta). Trata-se assim de um uso da tecnologia que, de início, a toma como não-neutra, ou como algo a ser manipulado nas suas fendas, naquilo que tem de "inútil" por não previsível.

Em Cage esta tecnologia tem um outro caráter: são ferramentas que não deixam traços no sonoro; "coisas a serem usadas, que não determinam necessariamente a natureza do que foi feito" (Cage, *idem,* p. 124) – ao contrário do piano, que, como já apontamos, para ele "deixa

suas notas espalhadas por toda a música que foi tocada" (Cage*, idem, ibidem*) – ou seja, traz para o sonoro as marcas da cultura ocidental por conta da afinação temperada e do perfil temporal (*notas*). Assim, em Cage há uma crença na neutralidade dos instrumentos modernos com relação à sonoridade que transduzem – polo inverso com relação a Schaeffer.

Para este, as características dessa tecnologia determinam abordagens do sonoro: a gravação permite a reprodução objetiva do evento gravado por repeti-lo de modo idêntico e por deslocá-lo da temporalidade normal; o *loop* permite um deslocamento temporal do fragmento sonoro, repetindo-o; o microfone transduz detalhes ínfimos do som; etc. A tecnologia não é, então, neutra, mas traz potencialidades.

O que há em comum nesse campo para ambos é, a meu ver, a crença de que, pela tecnologia, se aporta em lugares inexplorados sonoramente. Em Schaeffer, essa crença parece ser ainda mais intensificada pelo fato de, além indicar novas sonoridades, ela permitir descobertas perceptivas (como as relacionadas ao *loop*, como apontamos) e indicar metodologias de pesquisa. Não se trata de um ente distanciado da pesquisa musical, mas algo a ser desenvolvido paralelamente a ela. Mas curiosamente, em ambos há uma certa autonomia da tecnologia com relação à criação musical: em Schaeffer esta serve como um "país fértil" inesgotável, cuja pesquisa pode abrir para campos desconhecidos, enquanto que para Cage é um transdutor neutro que permite com que apareçam gestos inusitados dos músicos e pesquisas inéditas dos materiais (proporcionadas, por exemplo, pelo microfone de contato – muito usado por Cage e outros músicos da música experimental americana - que capta, dentre outras coisas, as irregularidades das superfícies dos objetos, quando friccionados a eles).

Esta abertura para a tecnologia enquanto meio autônomo é espelhada a uma abertura, em ambos os autores, a um campo do sonoro não mediado nem pela notação, nem pela acústica ou por técnicas ligadas à tradição da musical ocidental. Este aspecto leva, em ambos, a uma noção de pesquisa do sonoro que, em Schaeffer, tem um caráter pedagógico, e em Cage, um caráter político. De qualquer forma, eles chegam, por conta desse aspecto, a uma noção de abertura da obra musical; da negação do encerramento do trabalho em obras fechadas em função de uma postura de escuta, a qual influenciará profundamente seguidores como Luc Ferrari e Bernard Parmegiani (no caso de Schaeffer) e Alvin Lucier e Steve Reich (no caso de Cage) – que, embora realizassem obras fechadas, possuíram, em seu trabalho, uma força de

descoberta de processos extrínsecos à vontade composicional (e portanto à tradição) - a delimitação de aspectos do sonoro a serem partilhados. Nesse sentido, o experimental possui uma qualidade de descoberta do som quase como que de uma entidade que fora mascarada ao longo da história da música ocidental, tanto pela especialidade do sonoro para a qual confluíram instrumentos, técnicas, afinações etc, quanto pela forte presença autoral, que teria solapado a escuta em função da expressão. E nisso, tanto a pesquisa de Schaeffer quanto de Cage parecem confluir.

Notas

1 O termo "música experimental" nasceu de um esforço de Pierre Schaeffer de "comparar métodos e estabelecer programas de pesquisa" (Palombini, 1999, p. 6) entre *musique concrète*, *elektronische Musik*, *music for tape* e as "músicas exóticas" (estas últimas consistindo, para o autor, em músicas realizadas por instrumentos não-tradicionais (como o piano preparado) ou oriundos de civilizações ou povos não-ocidentais – *cf.* Schaeffer, 1966, p. 19). Entretanto, os textos de Schaeffer que abordam essa tentativa (*Vers une musique experimentale* e *Lettre à Albert Richard*) estão cheios de contradições que apontam, não para um sincretismo (para utilizar a expressão de Palombini: 1998, p. 13), mas para uma progressiva delimitação do termo "música experimental" no sentido que, no meu entendimento, exporei aqui.

2 "Da série de doze notas fica uma vontade construtivista que, aplicada talvez prematuramente aos novos materiais, destrói-lhes o frescor. A floração de sons concretos arrisca-se a ser colhida muito cedo quando se toma partido pela abstração. Os resultados são contraditórios ou decepcionantes" (Schaeffer *apud* Palombini, 1998, p. 6).

3 Palombini assim se refere ao achado Schaefferiano, no modo como lhe aparecera de início: "Sons assim isolados pareciam a ele tal qual palavras no estado de liberdade que apresentam no dicionário: separadas de seu contexto (descontextualizadas), elas eram escutadas por si próprias". (Palombini, 1993, p. 17).

4 Refiro-me aqui aos *Cinq Études de Bruits*, primeira série de obras compostas por Pierre Schaeffer sob este viés, em 1948.

5 O texto fora editado primeiramente no livro *Module Proportion Symmetry, Rhythm*, organizado por Gyorgy Kepes em 1966. Fora lançado novamente em 1967 na coletânea de artigos *A Year from Monday*, livro de 1967 (Cage, 2013) – o qual fora traduzido para português pelo músico Rogério Duprat e lançado primeiramente no Brasil em 1985 (*idem, ibidem*). O texto o qual nos baseamos está na sua segunda edição brasileira, de 2013.

6 A razão áurea é a proporção derivada das divisões de uma reta em duas, de tal modo que o segmento menor esteja para o maior assim como o maior esteja para o todo. *Cf.* https://pt.wikipedia.org/wiki/Divis%C3%A3o_em_m%C3%A9dia_e_extrema_raz%C3%A3o, acesso em 18/08/2015.

7 Para um estudo da crítica de Cage a Le Corbusier em diálogo com uma arquitetura que lhe correspondia melhor aos seus anseios, além da ressonância dessa arquitetura em seu trabalho, ver Joseph: 1997.

8 O livro, "Module Proportion Symmetry, Rhythm", organizado por Gyorgy Kepes, conta com artigos sobre linguagem, artes visuais, biologia, matemática e dois sobre música: um, de Ernö Lendvai, trata das estratégias de simetria na música de Béla Bartók. O outro artigo é o de Cage.

9 Sendo que no texto de 1966 há uma referência explícita à neutralidade destes novos meios para a criação musical – a qual em Schaeffer não é assumida, mas questionada.

10 Helmholtz, *On the Sensation of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music.*

11 Respectivamente, em "O Caminho para a Música Nova" e em "Harmonia".

12 Se tomarmos, por exemplo, *String Quartet in Four Parts*, de 1949, e *Four*, de 1989 – para quarteto de cordas - ambas possuem uma restrição contra o vibrato, sendo que se deve tocar sem ele.

13 Uma outra visão crítica desta relativa abertura à emancipação dos intérpretes, agora a partir do viés da sociologia da música, pode ser lido em Born (1995, p. 58), referindo-se à música experimental americana em geral: "A ênfase estava no processo da performance, sendo a música um ritual aberto e participativo, estruturado no tempo. Mas o compositor permanecia o autor destes eventos de modo que, ironicamente, a divisão do trabalho permanecia intacta".

Referências

BORN, Georgina. **Rationalized Culture - IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde**. Berkeley: University of California Press, 1995.

CAGE, John. "Rhythm Etc". In: KEPES, Gyorgy. **Module Proportion Symmetry, Rhythm.** New York: George Braziller, 1966.

CAGE, John. **De segunda a um ano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

FENERICH, Alexandre. **A Inscrição da Intimidade na Symphonie pour un Homme Seul.** (tese). Doutorado em Musicologia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Dumará, 2012.

HELMHOLTZ, Hermann. ***On the Sensation of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music.*** New York: Courier Corporation, 1954.

JOSEPH, Branden W. "John Cage and the Architecture of Silence" In: **October**. Vol. 81, 1997. Boston: The MIT Press, 1997.

PALOMBINI, Carlos. "A Música Concreta Revisitada". In: **Revista Eletrônica de Musicologia**. Vol 4, Jun 1999. Departamento de Artes da UFPR, 1999.

PALOMBINI, Carlos. "Machines Songs V: Pierre Schaeffer – from Research Into Noises to Experimental Music". In: **Computer Music Journal**, 17:3, pp. 14-19, Fall 1993. MIT, 1993.

PALOMBINI, Carlos. "Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental". In: **Revista Eletrônica de Musicologia**. Vol 3, Out. 1998. Departamento de Artes da UFPR, 1998.

POSSEBON, Ennio. "O Modulador de Le Corbusier: forma, proporção e medida na arquitetura." In: **Revista de Cultura.** v. único, p. 68-76. UniFMU), São Paulo, 2004.

SCHAEFFER, Pierre. **À la Recherche d'une musique concrète.** Paris: Seuil, 1952.

SCHAEFFER, Pierre. **Machines à communiquer: I. Genèse des simulacres**. Paris: Seuil, 1970.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des Objets musicaux – Essai Interdisciplines.** Paris: Seuil, 1966.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia.** São Paulo: Editora UNESP, 1999.

WEBERN, Anton. **O caminho para a música nova.** São Paulo, Novas Metas, 1984.

Cruzamentos entre a música experimental e a música popular no trabalho de Chico Mello[1]

*Giuliano Obici**

RESUMO: Junte o experimentalismo cageano com a canção popular. Este foi o caminho que o compositor Chico Mello trilhou em alguns trabalhos. O presente texto traça um percurso entre peças que evidenciam este cruzamento, tais como: *John Cage na Praia número 0* e a série *números 1 a 4* de mesmo nome, *Amarelinha*, *Rayuela* entre outras. Para além do cruzamento entre experimentalismo cageano e música popular este artigo aborda temas relevantes que emergem do trabalho de Mello, tais como: remix, apropriação, mimese, remediação, acaso, de(s)composição, ferramentas musicais, meta-partituras, intradutibilidade e diferenças culturais para citar as mais relevantes.

PALAVRAS-CHAVE: meta-remix, bossa-nova, música experimental

ABSTRACT: Mix the cagean experimentalism with Brazilians popular songs. This was a way the composer Chico Mello trailed in some of yours works. This paper traces a route between parts that show this crossing in his works, such as *John Cage at the Beach Number Zero* and the serie *numbers 1 to 4* with the same name, as well as the pieces *Amarelinha*, *Rayuela* among others. Beyond from the cross between cagean experimentalism and pop music this article discusses relevant issues emerging from Mello's work, such as remix, appropriation, mimesis, remediation, chance operations, de-composition, musical tools, meta-scores, untranslatability and cultural differences to name the most important aspects.

KEYWORDS: meta-remix, musical tools, bossa nova, experimental music

*Giuliano Obici, artista-pesquisador com ênfase em arte sonora. Professor recém chegado no IACS-UFF, doutor pela ECA-USP, mestre em comunicação e semiótica pela PUC-SP e psicólogo pela UEM. Escreveu *Condição da Escuta* (7Letras). Recebeu o prêmio Giga-Hertz pelo Centro de Arte e Mídia (ZKM - Karlsruhe) e Experimental Studio (Freiburg). Forma o duo *Ene menos um (n-1)* com Alexandre Fenerich. Teve trabalhos apresentados no Imatronic Festival (Karlsruhe), Relevante Musik (Berlim), Next Generation (Karlshue), 319 Scholes (NY), Wien Modern (Viena), entre outros.

Misture canções populares com elementos da música experimental proposta por John Cage. Foi esse encontro entre o experimentalismo cageano e a canção brasileira que Chico Mello sintetizou na peça *John Cage na Praia número 0* (JCnP#0) e que posteriormente com Silvia Ocougne criaram a série *John Cage na Praia números 1, 2, 3 e 4* registradas no disco *Música Brasileira De(s)composta* (1996).[2]

Partindo do experimentalismo na música contemporânea tendo como material a música popular, *JCnP* parece desestabilizar balizas entre a chamada alta e baixa cultura, ou a dicotomia do erudito e popular.[3] Nessas peças coexistem diferentes gramáticas, por um lado, os procedimentos e instruções cageanos contido no *Song Books*[4] (1970) (*musical-tools*, simultaneidade, tabelas numéricas, acaso e silêncio)[5] – e, por outro, uma clara influência da bossa-nova (estilo de cantar e tocar violão de João Gilberto e Baden Pawell).

A proposta deste texto é abordar tais características partindo da peça *John Cage na Praia número 0* (JCnP#0 - 1990)[6] passando por *Amarelinha* e mesmo a série de 1 a 4 de *JCnP*. A partir dessas peças pretendemos apresentar e discutir processos e conceitos que dialogam com o experimentalismo e a canção no trabalho de Chico Mello. A escolha de partir da peça *JCnP#0* se deu por apontar um caminho singular no uso da canção partindo de amostras (*sample*) como material composicional, tocados sem uma linearidade fixa. A peça, ao estilo voz-violão, é modulada por cortes e procedimentos que faz lembrar um tipo de *jukebox* em mal funcionamento, prenha de bossas-novas e canções, tocadas de forma não convencional. Sugere-se um tipo de meta-remix acústico, que também aponta formas de de(s)compor a partir da mimetização das canções, sinalizando características e preocupações éticas-estéticas no trabalho de Mello que pretendemos abordar partindo de suas influências.

Influências

A peça *John Cage na Praia n. 0* pode ser pensada como uma confluência de vias diversas na jornada de Chico Mello. Tais vias partem ao menos de dois pontos: estudos formais e a música popular. Para traça-los melhor vale a pena entender o percurso tomado por ele.

Chico Mello (Luiz Francisco Garcez de Oliveira Mello), nasceu em Curitiba, estudou composição no Brasil com José Penalva[7] e Hans Joachim Koellreuter; na Alemanha teve aulas

Chico Mello

com Dieter Schnebel e Witold Szalonek. Formou-se em violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Medicina pela Universidade Federal do Paraná, Composição e Teoria Musical pela Universität der Künste Berlim e doutorado em musicologia pela Technische Universität Dortmund. Participou dos Festivais de Darmstadt (Alemanha)[8] mas foi nos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea[9] (Uruguai, Brasil) onde encontrou um ambiente de discussão e posicionamento político sobre a identidade latino-americana. A partir dos Cursos se tornou possível traçar um caminho conciliatório entre música popular e contemporânea, onde o objetivo não estava em recriar folclorismo ou nacionalismo, mas olhar artisticamente sobre o corpo da musical latino-americano.

Paralelo aos estudos formais de musica em Curitiba, Mello tomou gosto pela canção popular. A bossa nova teve forte impacto na sua formação, conhecendo-a através dos irmãos, dos discos e do programa Fino da Bossa[10]. Influenciado pelo estilo de João Gilberto e o violão de Baden Powell foi aprendendo as músicas de ouvido. "Aprendi tudo tirando na agulha, fazendo o disco rodar em dezesseis rotações para ouvir uma oitava abaixo e conseguir tirar os acordes, porque era muito rápido." (MELLO&OBICI:2013) Vale lembrar que na época, final dos 1960 e início dos 70, a capital paranaense era uma cidade provinciana. O acesso a músicas era restrito, comparado ao Rio de Janeiro por exemplo. Nesse contexto, a escuta mediada pelo dispositivo de reprodução teve um papel importante. Foi a partir dos discos que Mello conseguiu escutar, imitar e incorporar o repertório. Acabou aprendendo a tocar um grande repertório de canções.[11] Esta prática de escuta, repetição, imitação e transcrição à partitura lhe serviu como "escola" e forma de acumular um vasto repertório bem como exercício para adaptação e arranjos posteriores.

Em 1987 muda-se para Berlim com intuito de estudar composição e passa a tocar bossa-nova na noite. Participa da montagem de *Song Books*[12] de Cage o qual Schnebel estava realizando.[13] Em algumas das peças do *Song Books* de Cage, os interpretes são convidados a inventar uma série de ações livres, onde cada performer define parâmetros de um processo aleatório (*change operation* - operação do acaso), usando números entre 1 e 64.[14] Alguns anos mais tarde compõe e grava com Silvia Ocougne as peças *John Cage na Praia números* 1 a 4. Nestas peças ambos tocavam simultaneamente a partitura de Cage cada qual com seu repertório. Mello fez isso também com outras pessoas, seguindo a mesma lógica. "Cada um decidindo o número de canções e as coisas que queriam fazer e executavam ao mesmo tempo. O resultado é próximo a uma peça cageana, ou mesmo, de uma parceria."[15] (MELLO: 2013)

Meta-score: entre intérprete-performance-compositor

A apropriação ou parceria que se refere faz parte da concepção de *Song Books* e de outros trabalhos cageanos que lidam com eventos genéricos e forma aberta. Por exemplo, em *Music Walk*[16], *Fontana Mix*[17] e *Song Books*, as partituras são como ferramentas musicais (*musical tools)*[18], que consiste em instruções para gerar partituras, dizendo de outra forma, partitura para gerar partituras (meta-partituras). Nessas peças uma parte do trabalho do intérprete-performer

Chico Mello

é também confeccionar e montar sua própria partitura. Dentro dessa perspectiva as balizas estabelecidas entre autor e intérprete tendem a se borrar.

Um outro exemplo, que ilustra a zona difusa que se cria entre o lugar do compositor e do interprete em algumas peças de Cage, é a montagem de *Variations II* feita por David Tudor.[19] A realização de Tudor de *Variations II*, aproxima o trabalho do intérprete ao do compositor dado o caráter aberto da peça.[20] Dizendo de outra forma, o trabalho de Cage e a interpretação de Tudor acaba por reposicionar os papéis intérprete-compositor, passando o compositor a ser um designer de sistemas composicionais.[21]

Ao comentar sobre *JCnP#0,* Mello compara o uso que fez da partitura de Cage como uma inspiração gráfica.[22] Isso evidencia que a partitura de *Song Books* carrega uma dupla função. A partitura é, ao mesmo tempo, fonte para gerar materiais e estruturar uma performance *(musical tool),* como também partitura que gera partituras e/ou ações genéricas *(meta tool ou* meta-score).[23]

Desdobramentos

Em 1992, quando estava trabalhando na peça para orquestra *Amarelinha* (1997), Chico Mello utilizou procedimentos parecidos, p*artindo do livro Rayuela (1963) de Julio Cortazar para estruturar e coordenar eventos da peça.*[24]Vale lembrar que o livro *Rayuela, O Jogo da Amarelinha* em português, é uma obra representativa do romance latino-americano experimental. O livro parte de uma ideia antiga, cultivada pelos dadaistas no início do século XX, tendo o acaso como parte estruturante da peça, podendo ser lido de muitas maneiras.

Durante a composição de *Amarelinha,* Mello fará uso de bossas novas como forma de se territorializar frente ao universo estranho e desconfortável da orquestra.[25] "Me sentia meio sozinho no meio daquela orquestra. Precisava de alguma companhia. Decidi então usar como material uma grande quantidade de bossas novas. Na mesma época tinham publicados os livros de bossa nova editados por Almir Chediak, chamado Songbook. "[26] (MELLO&OBICI:2013) A partir da compilação de Chediak, transcreveu as músicas para o computador sobrepondo-as, e ao executá-las simultaneamente escutou um bloco sonoro que lhe interessou explorar. A partir desse material acumulado de bossas-novas surgiram as peças orquestrais *Do Lado de lá* (1994) e *Amarelinha* (1997). Além de uma versão dessas peças para duas vozes e dois violões chamado *Rayuela* (2002).

Mello utilizou como ferramenta musical de *Amarelinha*, um roteiro específico proposto por Cotázar para realizar a leitura de *Rayuela,* ao modo de uma meta-partitura assim como Song Books fora para *JCnP#0*. Além do roteiro de Cortázar outros elementos do livro – como número de páginas, capítulos, etc. – serviram para formular uma espécie de roteiro temporal, que Mello intercalou com suas próprias composições com bossas novas. Posteriormente, continuou desenvolvendo tais estratégias e materiais em outros trabalhos, como a já mencionada série de *JCnP* com a compositora Silvia Ocougne, bem como em trabalhos com a atriz e cantora Fernanda Farah.

Esses processos seguem o mesmo espírito dos métodos de composição de Cage, sem linearidade fixa, onde o acaso toma uma característica importante. Diferente de *JCnP#0*, onde cada música tem seu próprio ritmo e estilo, em *Amarelinha* todas as músicas foram transpostas para a mesma tonalidade ou tom relativo, colocando-as também num mesmo pulso. No contexto da peças de *JCnP#0* e Amarelinha *Song Books de Cage e Rayuela de Cortazar*

*r*epresentam meta-partituras por oferecem a estrutura e articulações dos materiais baseados em um repertório de canções, no sentido de uma de(s)composição performatizada coordenada; como um meta-remix que parte das músicas como um banco de dados de afetos e repertório acumulado.

É nesse sentido que o termo de(s)composição pode ser entendido, ao modo de um meta-remix, que mimetiza um tocador e anuncia procedimentos comuns aos meios digitais. *JCnP#0* e a série *JCnP* parecem anunciar um modo de compor-escutar que se normatizou com as mídias digitais, através das listas e *playlists,* a cultura DJ e o remix, pela facilidade de copiar e colar (Ctrl+C Ctrl+V), acumular e acessar um vasto banco de dados e/ou meta-dados de arquivos musicais. No entanto, vale ressaltar que trabalhos como *JCnP* surgem dentro de um regime anterior ao digital, mediado pelas mídias analógicas como o vinil, executada num regime acústico da voz-violão. Diferente do banco de dados digital o repertório acumulado de um cantor-violonista como Chico Mello carrega experiências que estão intimamente ligadas aos gestos e virtuosismo. Tais aspectos atualizam camadas múltiplas, muitas vezes imperceptíveis e intraduzíveis no contexto digital. Pensando dessa forma, ao desconstruir os fluxos das canções de(s)compondo a música brasileira, acaba-se também abrindo outras possibilidades para pensar e compor com o acumulo afetivo das canções. Essa parece ser também uma das características das peças *JCnP*.

Mimese do fonógrafo - lâmina cageana

Em *JCnP#0* Chico Mello é compositor e intérprete, canta, toca violão e "tamborim-caixa de fósforo". Como se fosse uma *jukebox* quebrada, ou ainda, uma vitrola em "funcionamento não convencional". Simulando falhas de uma vitrola, toca: ora em loop, repetindo trechos como um disco riscado; ora silencia, como se passasse de uma faixa para outra; ora arranha as cordas produzindo ruído, como se a agulha girasse em falso no sulco do vinil revelando o silêncio--ruído de fundo.[27]

Os cortes e mudanças de um *sample* a outro, lembram o gesto de uma agulha pulando na superfície do vinil. A performance pode ser pensada como uma "mimese"[28] do funcionamento de uma vitrola esquizofrênica. Estaria ela relacionada à experiência de aprender a tocar as bossas novas escutando pelo vinil? Se tal associação for pertinente, podemos dizer que o

violão de Chico Mello em *JCnP#0* emula procedimentos comuns de uma vitrola, impregnado pela sua experiência de aprender bossa nova de ouvido, guiados pelo processo do acaso.[29]

Tais procedimentos adquirem uma dimensão performática. O contraste entre o músico virtuose e a mimese esquizo da vitrola, provocam o *nonsense* ao conteúdo tocado. O mesmo pode-se dizer dos cruzamentos textuais das canções, gerando frases absurdas e desconexas.[30] As vezes surgem sintaxes textuais que lembram poemas dadaístas, efeitos da colagem gerada pela lâmina cageana.

Remediação e cópia falsa

Partindo da premissa de que o conteúdo de qualquer meio é sempre outro meio – o conteúdo da escrita a fala, a palavra escrita a imprensa, etc.[31] – podemos pensar a performance de *JCnP#0* como um tipo de remediação (remodelar mídias em novas mídias). Remontando procedimentos de execução do vinil transpondo para o violão, ou seja, remediando a vitrola no violão, porém num sentido inverso ao das novas mídias.[32]

A *jukebox* remediada no violão de Chico Mello, opera um estado de instabilidade aos códigos.[33] Imitando procedimentos e falhas de uma vitrola, transforma a repetição fixa dada pela execução da máquina, em uma repetição viva e mutante, que descodifica e transforma os códigos.[34] Paradoxalmente, este gesto que poderia ser considerado cópia ou plágio restitui as variações de sentidos do mesmo material. Diferente da cópia fixa que o vinil representa, enquanto artefato que preserva o original, a mimese em *JCnP#0* enfatiza a variação do material. Repetindo o mesmo material, tal ação produz diferenças, que o revitalizam. A mimese da performance produz variações, as vezes redundâncias, cópias, falsificações, "música falsa".[35]

Há nessa mimese uma positivação, que se dá pela "falha" da cópia exata. Mello sintetiza essa ideia pela expressão "música falsa", termo que surgiu após conversa com o percussionista africano Tourba Kapamby sobre a (im)possibilidade de tocar a música de uma outra cultura. "A verdadeira música é a música falsa".[36] A potência dessa mimese que repete sempre algo que não é exatamente igual, o eterno retorno da diferença, da singularidade. Dizendo de outra forma, na tentativa de copiar sempre se cria algo a mais. Surge, por assim dizer, um tipo de ruído que revela o falso, o qual é, ao mesmo tempo, portador da singularidade de quem copia.

Contra-fragmentação: simultaneidade, não linearidade, coexistência de tempos

Tanto *JCnP#0* como *Rayuela* utilizam várias canções, picotando e condensado-as no tempo, sem executar mais de um *sample* simultaneamente.[38] Cada trecho é executado um após o outro seguindo uma sucessão temporal de cortes secos, intercalados por silêncios.[39] Embora a simultaneidade de eventos foi apontada em *Song Books*[40] ela não foi possível em *JCnP#0*, como foi utilizado por Melo e Ocougne nas outras versões *JCnP#1-4*.[41] No entanto, podemos falar de outra forma de simultaneidade ou sobreposição. No caso de JCnP#0 a simultaneidade-sobreposição não ocorre no nível do material, mas ela se dá a partir dos resquícios mnemônicos que as canções in-concluídas ecoam.[42] Se por um lado, a peça segue uma estrutura de cortes e quebras sequenciais, por outro, há um efeito de acumulação e sobreposição das lembranças de cada canção. A canção iniciada que não conclui sua frase, que não encadeia o sentido sintático textual original, permanecendo como resquício, como uma câmera de eco que ressoa lembranças *passadas*, no ato *presente* da performance, gerando expectativa *futura*. "Em vez de contraponto, contrafragmentação. Também múltiplos tempos (passado, presente, futuro) num ocorrer linear – paradoxo. E o acaso: o de perceber as fulminantes ideias-linhas de fuga."[43]

Nesse sentido, se estabelece um tempo em bloco, um aglomerado de sensações, impregnando no repertório sensível e mnemônico do ouvinte. Há um valor agregado, o qual passa existir e pertencer a experiência como uma espécie de gramática sensível de repertório auditivo coletivo.[44] Isso nos faz pensar que o uso da canção popular, como material composicional, lida com um complexo de sentidos. Se nenhum material é neutro ou isento de semânticas e gramáticas, com o uso da canção a trama de sentidos, referências e significados se multiplicam. O trecho de uma música conhecida é contaminado por um complexo de camadas, amalgamadas pelas relações afetivas que cada ouvinte estabeleceu durante sua vida. Ela é, portanto, um bloco de sensações.

Talvez, por isso, o uso do *sample* beira o risco da repetição do mesmo, a recepção enfadonha, associada ao *remix* que não reinventa e pode falhar. Diferente disso, o meta-remix acústico que *JCnP#0* parece evidenciar um jogo complexo de *assamblage* dos blocos de sensações que tende a multiplicar e cruzar diversas camadas de sentidos.

Do "entre" e a intradutibilidade

Se pensarmos a maneira como Chico Mello utiliza a canção em *JCnP#0,* podemos dizer que ela não se restringe ao material articulado pela meta-partitura. O compositor utiliza a canção tanto pela ligação afetiva – um fã do estilo bossa-nova e aquilo que ela evoca enquanto aspectos culturais e subjetivos – como pela singularidade dentro da sua linguagem musical. Dizendo de outra forma, a canção popular é, para Mello, um ponto de segurança e partida para estabelece um diálogo com a cultura musical europeia,[45] um fio de Ariadne que o guiará pelo labirinto polifônico que o cerca, lhe oferecendo companhia, um sentir-se em casa.[46]

Além da canção representar um lugar de segurança pessoal para Mello, ela é um ponto de partida para se pensar as singularidades culturais,[47] bem como linha de fuga para escapar dos discursos que enrijecem e cerceiam estilos. Isso tem relação com o tema dos deslocamentos culturais (*multikulturelles Missverständnis)* que se espalham em outros trabalhos de Chico Mello. Um exemplo é a peça *Todo o Canto* (1996) – onde decide não compor sua própria música mas trabalhar com o repertório de uma cantora italiana especialista em canto indiano Dhrupad e uma cantora indiana *expert* em Bel Canto; onde as inversões e cruzamentos cultuais e de identidades são também elementos composicionais. Nessa mesma linha de trabalho, estão *Foreing Steps* (2012), *Tropeço* (2006), *Hui Liu, où la varie musique* (2003), *La fausse musique* (2000). Tais peças evidenciam misturas, *assemblage* musical e também *assemblage* de *assemblage* culturais deslocadas.

Tomando esses aspectos é possível dizer que Mello lida com um conjunto de fatores que apontam: paradoxos multiculturais, regionalismos, deslocamentos, intradutibilidades (Unübersetzbarkeiten), *world music*. Assim como *JCnP#0* esses trabalhos citados, tendem a tensionar a noção de falso e verdadeiro, original e cópia, sintetizado pela noção de "música falsa"[48] a qual, por sua vez dialoga com a "verdadeira mimese" em Derrida – como algo entre dois sujeitos que produzem e não entre duas coisas produzidas.[49]

Para concluir, vale esclarecer, que, se os termos neste texto foram apresentados de forma polarizada – alta x baixa cultura, erudito x popular, identidade x alteridade, mediação x remedição, original x cópia, verdadeiro x falso – assim o foram para enfatizar o campo de forças que esses polos estabelecem. A tensão desses polos evidencia um campo de distâncias,

diferenças, contradições e paradoxos. O trabalho de Chico Mello parece habitar esse espaço "entre" linguagens, estilos e culturas musicais, assumindo o difícil exercício de tornar audível o intraduzível.

Notas

1 Este texto é uma revisão do artigo publicado na revista sueca Nutida Musik "John Cage p stranden: Chico Mello förvandlar skivsperlaren till en akustik gittar och spelar bossa nova över öppna partitur och den experimentalla romanen." Nutida Musik, v. 2, p. 28-35, 2013.

2 O disco *Música Brasileira De(s)composta* (1996) foi lançado pela Time Scaper Music Publishing GMBH.

3 No contexto da canção popular brasileira, a bossa-nova introduziu o padrão de uma música intelectualizada, marcada por influências literárias e eruditas, do gosto universitário ou estilizado. "... com harmonias vindas da música erudita (especialmente o impressionismo francês), letras enxutas e construtivistas, timbres pesquisados e influências da canção americana (Cole Porter) e do jazz. Trata-se de uma arte moderna na ironia e na consciência dos processos de construção (o 'Desafinado', o 'Samba de uma Nota Só') , que ressoou nas suas harmonias e na sua batida os sinais de um país capaz de produzir símbolos de validade internacional não-pitorescos: Brasília, o futebol campeão mundial, uma música inventiva e que se tornou depois quase um módulo industrial de som-aeroporto (além de influenciar até hoje a música americana e européia, do jazz ao rock)." (Wisnik, 2004, p.208)

4 *Song Books* (1970) tem três volumes: Solos for Voice 3–58, Solos for Voice 59–92 e o terceiro entitulado "Instructions" que contém várias tabelas e materiais necessário para a execução de algumas peças.

5 Tais elementos estão previstos em *Song Books.* "Any resultant silence in a program is not to be feared. Simply perform as you head decided to, before you knew what would happen." (Cage, 1970, p.1)

6 *JCnP#0* é uma peça de Chico Mello que não foi registrada em disco. Após escutá-la no festival Ultima em Oslo no ano de 2012 convidei o compositor para gravar um video, o qual pode ser encontrado no link https://youtu.be/-8k2TRBRdmY acessado 20.07.2015.

7 Amigo da família de Chico Mello José Penalva "era o compositor mais experimental da cidade onde só haviam dois".(Mello&Obici:2013),

8 Chico Mello trabalhou como arranjador, compositor e instrumentista em grupos de música popular e música experimental no Brasil. Desde 1987 residindo na Alemanha (Berlim), onde trabalha como compositor e performer. Lecionou teoria e violão na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, violão na Musikschule Neuköln, Berlin, improvisação e composição na Universität der Künste, Berlin. Realiza projetos em diferentes áreas como teatro musical, música silenciosa, canções experimentais em colaboração com Silvia Ocougne, Dieter Schnebel, Daniel Ott, Arnold Dreyblatt, Amelia Cuni, Burkhard Schlotthauer, Carlos Careqa, Fernanda Farah, Nicholas Bussman e também com os conjuntos Maulwerker, Contemposonoro, Kammerensemble Neue Musik, Mosaic Ensemble, Remix Ensemble, Ensemble Aventures entre outros.

9 Os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea tiveram 15 edições realizadas em diferene países da américa latina (Uruguai, Argentina, Brasil, República Dominicana e Venezuela) durante 1971 a 1989. (Cf. Soares 2006)

10 O programa Fino da Bossa ajudou a difundir e apontar outros rumos à música popular brasileira o qual era apresentado pelos intérpretes Elis Regina e Jair Rodrigues, produzido e dirigido por Manoel Carlos e Nilton Travesso, e esteve no ar pela TV Record entre 1965 e 1967.

11 "Tirei tudo de Baden de ouvido, já que não haviam partituras naquele época". (Mello 2013)

12 O Song Books é uma coleção de trabalhos composto e compilado pelo John Cage em 1970. Ele contém peças de quatro tipos: canções, canções com eletrônica, direções para performance teatral, e direções para performance teatral com eletrônica. "Any of these may be performed by one or more singers." (Cage, 1970, p.1)

13 "Na época o Schnebel realizou uma montagem do *Song Books* do Cage, da qual participei". (Mello&Obici:2013)

14 Mello perguntou: *"E se eu colocar o meu repertório de canções aqui, o que será que vai sair disso?" O Schnebel falou: Bacana. Experimenta. Surgiu então John Cage na Praia número 0, embora ainda não com o esse título."* (Mello: 2013)

15 "Given two or more singers, each should make an independent program, not fitted or related in a predetermined way to anyone else's program." (Cage, 1970, p.1.)

16 **"**Music Walk has no existence as a score, but rather exists as a means of making scores – a compositional process handed over to the performers to execute." (Prichett, 1993, p.128)

17 Sobre *Fontana Mix* o musicólogo Volker Straebel escreve "The score provide a 'musical tool' to create a new piece or to alter or perform existing material created by Cage, an "is not limited to tape music but may be used freely for intrumental, vocal or theatrical purposes" (CAGE, Fontana Mix [1958]) Whit this, Cage not only accepted the performative aspect of eletronic music production in the studio, but radically extended his changed approach to the situation of the performance of music for fixed media." (Straebel, 2012, p. 109)

18 James Prichet escreve sobre *Music Walk* de John Cage *e o caminho que parte da partitura para as ferramentas musicais.* "In the pieces composed from 1958 to 1961, he ceased making musical *scores* in any sense of the term, and began making what I refer to as 'tools': works which do not describe events in either a deterinate or an ideterminate way, but which instead present a procedure by which to *create* any number of such descriptions or scores." (Prichett, 1993, p.126)

19 "The description of Tudor's realization and performance of Variations II raises the question of authorship: Is this really a performance of Cage's composition? " (Prichett, 2004, p. 15)

20 "I consider Tudor's realization of Variations II to be a composition in its own right." (Prichett, 2004, p.16)

21 "Thus, while the performer's role has changed greatly in these news works, that of the compose has not: he still is primarily a designer of compositional systems." (Prichett, 1993, p.128).

22 *"Eu simplesmente usei uma inspiração gráfica. É como fazer uma peça baseando-se em um quadro." (Mello: 2013)*

23 "The basic unit of Variations II is the measurement of a point to a line. The interpretation of that measurement is completely open: it can represent anything at all, at any level, structural or particular. A point can represent any event or component of an event, and a line can represent any characteristic of such events. In his other tool compositions, Cage presented rules for the creation of a score and had the performer execute them. Here there are no rules: there is a single, simple model – the measurement of distances – to be used in making whatever rules the performer deems necessary. In this sense, Variations II is more than a tool, it is a meta-tool." (Pritchett, 1993, p.137)

24 *O livro Rayuela de Julio Cortázar, [1963] 1984 traduzido em português como O Jogo da Amarelinha.*

25 Esse aspecto da canção por assumir a sensação de companhia e segurança é desenvolvida em Deleuze e Guattarri a partir do conceito de território. (Obici, 2008, p.77-78)

26 "The basic philosophy was that each songwriter would accompany the entire production process, from the initial selection of the repertoire, through the proofreading of lyrics and music, photo research, and even on to the introductory texts." (Chediak, 1990, p.8)

27 Outros elementos aparecem que não estão relacionados à mimetização da vitrola diretamente, como a adaptação-gambiarra improvisada do uso da caixinha de fósforo mimetizando a função do pandeiro no contexto do samba-choro, algo próprio ao contexto das rodas de samba-canção e serestas brasileira.

28 Como aponta o termo em sua tese "Mimese e a construção musical" publicada em 2010. "Mello, Chico. Mimesis und musikalische Konstruktion. *Aachen: Verlag Shaker,* 2010.

29 Assim como a música pop e o rock, a bossa-nova foi amplamente difundida através das gravações, sendo a performance uma mimese da gravação."The primary experience of the music is as a recording; the the function of live performance, therefore, is to authenticate the sound on the recording. In rock culture, live performance is a secondary experience of the music but is nevertheless indispensable, since the primary experience cannot be validated without it." (Auslander, 2008, p.185)

30 Aspectos semelhantes escreve Júlio Medaglia ao comentar sobre a influência da poesia concreta na bossa-nova em um texto de 1966 chamado Balanço da Bossa. Ao referir a bossa nova, escreve que ela "faz uso não raro, de efeitos e artifícios extraídos da literatura de vanguarda – particularmente da Poesia Concreta – fundindo palavras ou evidenciando e valorizando a sonoridade das sílabas como elemento musical." (Medaglia, in Campos, 1974, p.85)

31 Como escrever McLuhan: "the 'content' of any medium is always another medium. The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of the telegraph" (McLuhan, 1964, p.23-24)

32 "Remediation can work in both directions: older media can also refashion newer ones. Newer media do not necessarily supersede older media because de process of reform and refashioning is mutual."(Bolter; Grusin,1999, p.59)

33 "Se é verdade que cada meio tem seu código, e que há incessantemente transcodificação entre os meios, parece que o território, ao contrário, se forma no nível de certa descodificação." (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 131).

34 "Derrida versteht dies als Grammatikalität. „Die Imitation wäre demnach zugleich das Leben und der Tod der Kunst."129 Die Möglichkeit der Wiederholung und Veränderung des Originären (Repräsentation), die Technik, verbirgt das der Kunst innewohnende Todesprinzip. In seiner Ablehnung des rationalen Formalismus (Materialismus und Sensualismus) versteht Rousseau die Harmonie als den Tod des Gesangs.130 Im Gegensatz zu dem guten Prinzip der Imitation – das Lebensprinzip – ist dieser Tod schon in einem anderen, schlechten Prinzip, in der Melodiegenese zu finden, es zeigt sich in der Berechnung der auf eine Tonart bezogenen Intervallverhältnisse, also in einem harmonischen Prinzip." (Mello, 2010, p. 67)

35 Um processo semelhante de apropriação ocorre por exemplo em *Cheap Imitation* (1969) *de Cage* totalmente estruturada na composição *Socrate* (1918) de Erick Satie. "I'm not the least bit interested in telling others what they have to do. I'm not a policeman! It bothers me even more that, in the *Song Books* as well in *Cheap Imitation,* I acted exactly like I say others shouldn't. (…) I willingly admit that between the *Song Books* and *Cheap Imitation,* I hardly fulfilled the role of the composer as I defined it elsewhere. (…) I would say that my problem is to place my ideas on the improvement of the conditions of life in this world in relation to my viewpoints about composition... My work has stopped being purely musical. I mix musical needs with social needs." (Cage, 1981 p. 179) Cage, J.For the birds: in conversation with Daniel Charles. *M. Boyars,* 1981

36 "In einem Gespraäch mit dem afrikanischen Perkussionisten Tourba Kapamby sagte er zu mir im Hinblick auf die (Un)Möglichkeit, die Musik anderer Kulturen nachzuahmen:: 'La vrai musique c'est la fausse musique' auf Deutsch: Die wahre Musik ist die falsche

Musik. Das hat mich zu einer Reihe com Stücken inspiriert, die ich, nicht ohne Selbstironie, 'multikulturelles Missverständnis' nenne." (Mello, 2005, p.32)

37 Deleuze [1968] 2006

38 "Aquelas bossas novas, por exemplo, foram sendo desarticuladas ao nível do átomo, recombinadas em outras moléculas, emprenhadas de silêncio, resignificadas a cada vem que cruzavam de forma deliciosamente irresponsável as fronteiras entre a nota e o ruído, arbítrio e acaso, som e gesto, afeto e razão." (Taborda, 2011)

39 Na parte sobre Instruções Gerais (General Directions) do *Song Books* escreve John: " Any resultant silence in a program is not to be feared. Simple perform as you had decided, before knew what would happen." (Cage, 1970, p.1)

40 "Given two or more singers, each should make an independent program, not fitted or related in a predetermined way to anyone else's program." (Cage, 1970, p.1.)

41 Além do CD *Música Brasileira De(s)composta* há um registro da performance de Ocougne e Mello filmado por Konstanze Binder no "the Kitchen" em 1997 (Berlim Kreuzberg). https://youtu.be/hZin88KTAW4 acessado 20.07.2015

42 Como escreve Chico Mello no texto "Amarelinha - Ou: como chegamos à música, ao som, à vida, à língua?" "A questão da repetição, da memória, da homo/heterogeneidade ao costurar os fragmentos. Não escondo meu amor pela inebriante confusão que Feldman me causa, e pelo humor e desvio ou multiplicidade de cenas que Cage me suscita ("Credo in us", "Song books")." (Mello, 1996a)

43 Mello, 1996a.

44 "Das Sample erhält äesthetische Relevanz durch den Kontext, in den es gestellt wir, n di Fragestellung, die mit ihm provoziert werden soll. Auf diese Weise eignet sich die Kunst Wirklichkeit an, ohne selbst ihren künstlischen Charackter zu verlieren."(Sanio, 2008, p.12)

45 "In der urbanen Popularmusik Lateinamerikas findet sich so von Anbeginn eine ausgeglichene Mischung, da die kulturellen Kräfte eher horizontal ausgehandelt wurden. Erst durch das wirtschaftliche Interesse der Musikindustrie ging diese Balance verloren. In der westlichen Kunstmusik ist eine allmähliche Befreiung von den traditionellen westlichen Konstruktionsprinzipien – Diskursivität, Kontrast (Konflikt), Kontrapunkt, thematische Arbeit – erst seit Satie und Debussy zu erkennen, und dies dank ihres Interesses an nicht- europäischer Musik. Später stellten Cage und Fluxus-Komponisten wie Nam June Paik und La Monte Young alle Paradigmen der Kunstmusik in Frage – und noch einmal war nicht-europäische Musik bzw. Philosophie und Religion ein wichtiger Ausgangspunkt. Es ist jedoch bemerkenswert, dass die zuletzt genannten radikalsten Dekonstruktionen europäischer Musik vom amerikanischen Kontinent ausgingen. Ungeachtet ihrer Anlehnung an den Orient, waren sie auch Antworten auf eine Identitätsfrage eines kulturell hybriden Kontinents." (Mello, 2010, p. 274)

46 Cf. Obici, 2008.

47 "Quando evocamos a canção ou as vocalizações em nós, não apenas criamos o território, o em-casa, que protege das forças caóticas, como também colocamos para funcionar algo fugidio, como uma melodia que leva para além dos limites de segurança. A linha melódica pode se tornar linha de fuga." (Obici, 2008, p.78)

48 Mello, 2005, p.32-33

49 "Mimesis here is not the representation of one thing by another, the relation of resemblance or identification between two beings, the reproduction of a product of nature by a product of art. It is not the relation of two products of two productions. And of two freedoms... 'True' mimesis is between two producing subjects and not between two produced things." (Derrida, 1998, p.272)

Referências

AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* Routledge, 2008.

BEIMEL, Thomas. *"Die 'falsche' Musik ist die wahre!: Ein Portät des brasilianischen Komponisten Chico Mello"*. Köln: Musik Texte: Zeitschrift für Neue Musik. v.113. 2007, (27-30).

BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media.* Cambridge: MIT Press, 1999.

CAGE, John. *For the birds: in conversation with Daniel Charles.* Boston: Boston: M. Boyars, 1981.

_____ *Song Books I: Solos for Voices 3-58.* C.F. Peters Corporation. New York: Henmar Press, 1970.

_____ *Song Books Instructions.* C.F. Peters Corporation. New York: Henmar Press, 1970.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas.* 2a. edição. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHEDIAK, Almir. *Tom Jobim Songbook.* Vol.1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.

CORTAÁZAR, Julio. *Rayuela.* Barcelona: Seix Barral, 1984.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition.* Paris: Epiméthée P.U.F, 1968. Ed. Bras. *Diferença e repetição.* Ed. 2. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie. 2.* Paris: Minuit 1980. Ed. Bras. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

DERRIDA, Jacques. *The Derrida reader : writing performances.* Lincoln: Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

SANIO, Sabine. 'Sample Acts'In *Positionen.*Vol. 77. Mühlenbeck: Verlag Positionen, 2008, (12-15)

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The extension of man.* Times Mirror. New York: New American Library, 1964.

MELLO, Chico. 'Unübesetzbarkeiten'In *Positionen.* Vol. 63. Mühlenbeck: Verlag Positionen,2005.(32-33)

_____ . *Mimesis und musikalische Konstruktion.* Aachen: Verlag Shaker, 2010.

_____ . *Amarelinha: como chegamos à música, ao som, à vida, à lingua?* Musa Paradisíaca (coord.: Joseli Baptista e Francisco Faria) Curitiba: Jornal Gazeta do Povo 1996. http://www.latinoamerica-musica.net/compositores/mello/amarelinha-po.html(acessado 20.03.2013)

_____ . OCOUGNE, S. *Música Brasileira De(s)composta.*TimeSacaper Music Publishing GMBH, 1996.

MELLO, Chico e BRANDÃO, Helinho. *CD Água:* Curitiba: SIR Laboratório de Som e Imagem, 1984; Berlim: Scape Studio, 2000. (remasterizado)

MELLO, CHICO e OBICI, Giuliano. *Entrevista sobre John Cage na Praia Número 0.* Berlim: datilo, 2013.

OBICI, Giuliano. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros.* Rio de Janeiro: 7 Letras FAPESP, 2008.

_____ . *John Cage p stranden: Chico Mello förvandlar skivsperlaren till en akustik gittar och spelar bossa nova över öppna partitur och den experimentalla romanen.* V.2.Stockohlm: Nutida Musik, 2013. (28-35)

PRITCHETT, James. *The music of John Cage.* Cambridge University Press, 1993.

_____ . *David Tudor as Composer/Performer in Cage's Variations II.* Leonardo Music Journal, Vol.14, 2004, (11-16).

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da música nova.* 2006, http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-10072007-103613/pt-br.php. (acessado 30.03.2013)

STRAEBEL, Volker. *Media-specific artists records between reproduction and performance.* São Paulo: IV Seminário Ciência Música Tecnologia: Fronteiras e Rupturas - Trabalhos Convidados, 2012.

TABORDA, Tato. *Chico Mello.* In Encarte da coletânea de CD Chico Mello: 20 anos entre janelas (música experimental de 1987-2007): Curitiba: Lei de Incentivo a Cultura, 2011.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções.* São Paulo: Publifolha, 2004.

Discursos e ideologias do 'experimentalismo' na música do pós-guerra

*Lílian Campesato**

RESUMO: O artigo reflete sobre o embate entre os discursos e ideologias presentes nas atribuições dos termos experimento e experimental na rede de relações de produção e crítica da música. Essa investigação busca esclarecer o sentido da associação de uma parte significativa da produção musical do pós-guerra com o experimentalismo e também demarcar uma diferença de motivação na música do período, indicando que a distinção entre os termos (experimento e experimental) aparece bastante diluída. Essa associação implicou numa série de relações como a aproximação da música com o modelo científico que pode ser percebida na investigação acerca do fenômeno sonoro no estúdio eletroacústico, ou na abertura dos contornos da própria música com a incorporação de procedimentos aleatórios na composição.

PALAVRAS-CHAVE: música experimental, experimento, experimentalismo, vanguarda

*Lílian Campesato é musicista e pesquisadora com ênfase na experimentação de meios híbridos e não usuais de criação sonora, especialmente performances. Seus trabalhos exploram o uso da voz e gesto combinados a recursos eletrônicos e audiovisuais interativos. Realizou doutorado na Universidade de São Paulo com a tese "Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música", que trata de diferentes concepções sonoras na música e nas artes a partir das relações de incorporação e rejeição do ruído. Atualmente se dedica à pesquisa de pós doutorado e da criação e produção artística vinculada ao NuSom - Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo.

ABSTRACT: The paper reflects on the clash between discourses and ideologies regarding the terms experiment and experimental within the network of relations in the framework of music production and music criticism.The text seeks to clarify the association between a significant part of the post-war music production and the experimentalism. Moreover, it tries to delineate a motivational difference in the music of the period, indicating that the distinction between the terms (experiment and experimental) appears quite diluted. This context leads to a series of relationships such as the confluence of music thinking and scientific models that can be perceived in different circumstances, such as the investigation of the acoustic phenomenon in the electroacoustic studio, or the blurring of music boarderscaused by the incorporation of random procedures in compositional practices.

KEYWORDS: experimental music, experiment, experimentalism, avant-garde

Introdução: Experimentação

Este texto reflete sobre o embate entre as concepções abarcadas pelos termos experimento, experimental e experiência no campo das artes e sobre os discursos que alimentam esse embate. Essa investigação busca esclarecer o sentido da associação de uma parte significativa da produção musical do pós-guerra com o experimentalismo. Essa associação implicou numa série de relações como a aproximação da música com o modelo científico que pode ser percebida na investigação acerca do fenômeno sonoro no estúdio eletroacústico, ou na abertura dos contornos da própria música com a incorporação de procedimentos aleatórios na composição. O que busco mostrar é como o experimentalismo serviu para delinear a produção e os discursos acerca da música, especialmente na produção das vanguardas europeia e norte-americana entre as décadas de 1950 e 1970. Apesar dessa referência temporal, pode-se dizer que as reverberações dessa dinâmica estão ainda presentes em diversos contextos atuais: na universidade, nos festivais de música, nas salas de concerto e, especialmente, nos discursos ideológicos sobre a música de hoje.

O artigo inicia com uma referência ao processo de instrumentalização que ocorre paralelamente na ciência e na música o qual leva a uma outra questão: a formação de uma concepção "material" do som. Este processo deu espaço a diferentes perspectivas. De um lado uma postura quase cientificista da música, que não raras vezes usou a aproximação com a ciência

para legitimar uma determinada produção musical. De outro, uma busca por estratégias de confronto com uma produção formalista e institucionalizadas da música de concerto. Várias dessas perspectivas, por vezes contraditórias, se valeram do adjetivo "experimental" para se qualificar. Neste artigo pretendo desvelar alguns dos discursos que estiveram na base ideológica dessas produções.

O adjetivo experimental carrega muitos significados e ideologias, especialmente quando atribuído a qualquer qualificação do termo música. É um conceito que assume papéis diferentes, por vezes contraditórios e é refletido um dos paradoxos trazidos pela modernidade: o desejo pelo novo e, ao mesmo tempo, uma nostalgia pela intuição. Parece ser complicado unir num mesmo parágrafo conceitos contrastantes, mas minha intenção é mostrar como as raízes comuns nas palavras experimento e experimental sugerem uma ligação interessante e que pode nos ajudar a entender melhor as transformações pela qual a prática musical passou a partir da modernidade, ou mais especificamente entre o início do século XIX e meados do século XX.

Instrumentalização da ciência e da música

Embora o termo *experimental* esteja fortemente associado a algumas posturas da vanguarda musical do pós-guerra, sua conexão com a música é bem anterior e de alcance mais amplo e geral. Essa associação está vinculada ao processo de racionalização instaurado na modernidade e ao status alcançado pelas ciências na formação da visão de mundo do homem ocidental. Não é mera coincidência que, ao mesmo tempo que os laboratórios científicos começam a se instrumentalizar no Iluminismo, a música opere a sua transição de uma produção nitidamente vocal para a sua instrumentalização. O início da utilização regular de instrumentos na música coincide com o uso sistemático dos primeiros instrumentos científicos como, porexemplo, o telescópio de Galileo Galilei. Esse processo denota um caminho em direção à mensurabilidade, precisão e, consequentemente, limpeza e eliminação daquilo que fugia à regularidade e estabilidade, ou seja, do ruído. Como aponta Don Ihde:

> Provavelmente não é coincidência que o Renascimento europeu e os primórdios da Ciência Moderna marcaram um período em que a instrumentação começou a proliferar tanto na arte quanto na prática da Ciência. Na música este é um período em que os instrumentos são cada

> vez mais utilizados – em comparação à antiga música sacra a cappella e ao cantochão – para o crescente uso e experimentação com uma variedade de instrumentos de cordas, madeiras, metais e percussão. De fato, nossos atuais instrumentos de orquestra eram mais relacionados com a óptica e a visualização. Galileo, muitas vezes tomado como figura paradigmática para a ciência moderna, desenvolveu tanto telescópios quanto microscópios que utilizam lentes compostas para ampliar os fenômenos macroscópicos e microscópicos de interesse (Ihde, 2010: 26-27).

Assim como o instrumento científico, o instrumento musical permite a manipulação e domínio das forças e fenômenos naturais – neste caso, os sons – que podem ser reproduzidos de maneira controlada e estável. Com isso torna-se possível um controle refinado das qualidades sonoras, como apontado por Don Ihde: "mudanças de material para instrumentos de corda, por exemplo, das tripas para os pelos e depois para as cordas de metal ou de polímero, todos [esses distintos materiais] permitem tonalidades diferentes para os sons produzidos" (2010: 27). Essa transformação não é, portanto, apenas técnica, pois implica numa mudança qualitativa do material sonoro que é incorporada à música.

Paralelamente ao surgimento da ciência experimental, o aparelhamento da música permitiu trazer o som de um domínio fugaz para a concretude daquilo que podia ser observado, levando assim à consolidação de algumas estruturas que vão apoiar o pensamento musical na modernidade. Entre essas estruturas destaco três que me parecem mais significativas. A primeira refere-se ao fato de que o som é levado ao laboratório onde passa a ser estudado ao lado de outros fenômenos naturais, como a luz, a gravidade e o eletromagnetismo. Assim como se podia estudar, classificar e compreender o que se passava em relação a certas reações químicas, tornou-se possível realizar experimentos com o som. Portanto, o som torna-se objeto da ciência, especialmente da ciência experimental, ou seja, aquela baseada na prática laboratorial em que os fenômenos são testados e avaliados. No laboratório busca-se explicar de maneira científica as relações que a música produziu de modo intuitivo.

Decorre daí a segunda conexão. Uma vez levado ao laboratório, o som perde o seu caráter efêmero de elemento incorpóreo e fugaz, e ganha certa 'materialidade'. O conhecimento do funcionamento acústico do som tira-o de uma perspectiva mágica e o coloca entre outros elementos da natureza que podem ser compreendidos e controlados pela ciência.

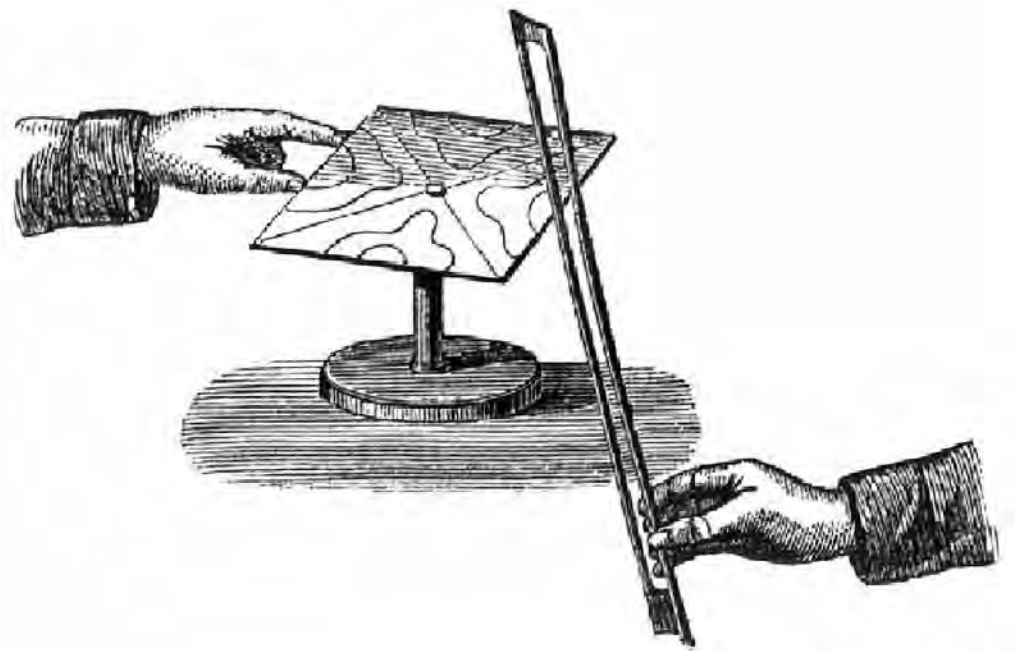
Detalhe da instalação *'Deep' Music* (2010) de Lílian Campesato

A terceira conexão pode ser traçada entre a formação e consolidação de uma ciência experimental e o conhecimento acerca do som. Essa relação diz respeito ao fato de que à medida que a natureza sonora vai sendo desvendada no laboratório, o som passa a ser não apenas compreendido, mas também analisado e, posteriormente, monitorado e dominado. Os instrumentos, tanto dos laboratórios quantos os musicais, permitem que o som seja produzido de maneira cada vez mais controlada, especialmente no que tange à uniformidade e padronização de suas qualidades tímbricas e de articulação. A experiência do músico é amalgamada pelo experimento da ciência e é natural que a primeira herde os (ou seja, influenciada pelos) traços racionalistas e formalistas da segunda.

Mais tarde, o Iluminismo, que segundo Adorno tinha como programa o desencantamento do mundo, concentrando-se na eliminação dos mitos e na destruição da fantasia por meio do conhecimento (Adorno; e Horkheimer 1985 [1947]), iria lançar as raízes dos processos de fragmentação e dissociação (dissecação, deslocamento do contexto, acentuação do parcial em detrimento do total) como método oferecido pelas ciências aplicadas para explicar a natureza e que mais tarde iria inevitavelmente contaminar a arte e a música.

O som no laboratório

Durante os séculos XIX e XX surge uma ampla gama de inovações técnicas no campo da acústica, além de uma série de técnicas de visualização para o som, como por exemplo, no tratado sobre acústica *Descobertas na teoria do som*, de Ernst Friedrich Chladni[1] (1756–1827) onde ele descreveu de maneira circunstanciada a visualização dos movimentos de um corpo sonoro vibrante, que ele chamou de *Klangfiguren*. A visualização era realizada a partir de um arco de violino friccionando uma placa de metal ou vidro fixada em um ponto de apoio e em cuja superfície era espalhada um pouco de areia. Os experimentos de Chladni permitiram o estabelecimento de uma relação direta entre os objetos vibrantes e os sons que produziam ao permitir a visualização das regiões de ressonância desses objetos em associação com faixas de frequência.



Desenho representando o experimento de Chladini em que uma chapa de metal mostra os padrões de ressonância sobre ela empregados pela fricção do arco.

Menos de um século depois, o físico alemão Hermannvon Helmholtz (1821-1894) teria um papel fundamental na constituição da acústica e psicoacústica modernas por meio de uma sistematização de sua pesquisa sobre a física da percepção dos sons. Essa sistematização é desenvolvida em seu famoso livro *Die Lehre Von Den Tonempfindungen Als Physiologische Grundlage Fur Die Theorie Der Musik* (Sobre as sensações do tom - como uma base fisiológica para a teoria da música), publicado pela primeira vez em 1863 e que não apenas funda o campo da acústica moderna, mas vai influenciar todo o conhecimento acerca do som no século XX (Helmholtz, 1954). O trabalho do cientista alemão busca desvendar a natureza sonora numa ampla variedade de aspectos que vão da descrição do comportamento físico às relações musicais estabelecidas pela combinação de sons, passando ainda por um importante estudo sobre o funcionamento do ouvido. Com isso, seu texto transcende, já nas décadas

seguintes, o campo da ciência e suas idéias tornam-se cada vez mais influentes no campo nascente da musicologia.

A manipulação experimental no domínio sonoro alavancou a descoberta de novos meios de registro e transmissão do som na passagem do século XIX para o XX. A invenção do fonógrafo (em 1877 por Thomas Edison), do gramofone (em 1887 por Ermil Berliner), do microfone (em 1877 com patentes de Berliner e de Edison), do alto-falante, do telefone e do rádio viriam reformular totalmente o universo acústico.

Apesar da motivação de cada uma dessas invenções não terem necessariamente um fundo musical nem estético, a transformação instaurada por meio delas é indiscutível. Os traços tecnológicos que esses e outros aparelhos deixaram é algo intenso na construção da música criada posteriormente. Porém, o que gostaria de frisar é que a maneira com a qual nos relacionamos com a música, sua produção, escuta e reprodução fica afetada por uma dinâmica centrada na experimentação.

Materialidade e Experimento

Diversos autores vão buscar no estudo 'arqueológico' dos aparelhos sonoros criados no final do século XIX e início do século XX (o estetoscópio, o fonógrafo, o rádio, o microfone, entre tantos outros) a chave da transformação da escuta a partir das novas relações entre o órgão sensorial e o mundo à sua volta. Essas relações são cada vez mais intensificadas por esses aparelhos que passam a mediar a conexão entre um sistema biológico – o ouvido – e o sistema social em que os sons acontecem. Ana Maria Gautier em *El sonido y el largo siglo XX* (2006), enfatiza as transformações da nossa percepção das origens materiais e biológicas dos sons a partir do momento em que nossa escuta passa a ser mediada por aparelhos. Gautier remete à discussão de Jonathan Sterne em *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (2003), para quem os sentidos são sempre constituídos por uma condição histórica e para compreender historicamente os sentidos seria necessário antes considerar "a sociedade, a cultura, a tecnologia e o corpo, como sendo eles mesmos artefatos da história humana" (Sterne, 2003: 05). Gautier ressalta as indicações de Sterne a respeito da importância de uma busca pela corporeidade sonora em seus termos biológicos e característicos, antes que se chegue à busca de novas sonoridades para um fim estético:

> Para Sterne não foi a invenção de dispositivos como o gramofone, ao final do século XIX, o que gerou um novo lugar de escuta. Pelo contrário, foi o interesse médico e científico na escuta que despertou o interesse pelo sonoro que se plasmou em experimentos como (...) o famoso fono-autógrafo de ouvido inventado por Graham Bell e Clarence Blake em 1874 - A partir do clínico, gera-se esse interesse por mecanismos e por aparatos que transformam as vibrações sonoras em um tipo de marca ou "traço", tais como sulcos de um cilindro de cera ou de vinil, ou seja, no que chamamos de mecanismo de transdução de som (Gautier, 2006: s/n).

O que Sterne e Gautier buscam apontar é a importância que a materialidade sonora e seu traço transportável e traduzível desempenharam numa valoração dos aspectos informacionais e comunicacionais do som, além de seu papel estetizante. Isso se coloca como uma mudança de paradigma na compreensão do papel do som e do ruído no cotidiano desde então. Ressaltar os aspectos informacionais dos sons funcionou cada vez mais como um mecanismo de mediação entre a percepção e as relações que criamos a partir das coisas que soam: "Há aqui uma barreira embaçada entre som e informação que se expandirá radicalmente na era digital no final do século XX, quando o som, por sua vez, passará a ser lido como informação" (Gautier, 2006: s/n).

Numa lúcida avaliação das articulações que ajudaram a constituir a condição estética da arte contemporânea, Edgar Wind no ensaio *Aesthetic Participation,* publicado em 1963 numa coletânea de textos intitulada *Artand Anarchy*[2] (Wind 1969 [1963]), indica como a arte buscou colocar-se à parte "do centro de nossas vidas". Em alguma medida propagou-se a ideia de que quanto mais uma obra de arte arrastasse o espectador para longe de seus hábitos e preocupações ordinárias, mais intensa seria a experiência trazida por essa obra (Wind 1969 [1963]: 18). Neste caso, o poder de um artista estaria em deslocar o espectador de seus "hábitos perceptuais e revelar novas gamas de sensibilidade" (1969 [1963]: 18). Wind prossegue indicando a importância da fratura entre nossos hábitos e os valores estéticos da arte contemporânea: "Se pensarmos, por exemplo, em Manet, Mallarmé, Joyce, ou Stravinsky, parece que quase todos os triunfos artísticos dos últimos cem anos foram, em primeira instância, triunfos de ruptura" (1969 [1963]: 18).

Nesse processo, a aproximação entre o espírito artístico e o científico desempenha um papel importante. Para Wind, o artista, a o tomar o modelo das ciências aplicadas, acaba por evidenciar o *métier* como um fim em si mesmo. O seu atelier se transforma em laboratório, na

qual ele testa e verifica o funcionamento de suas "obras", ou melhor, de seus "experimentos", os quais são baseados em dinâmicas estabelecidas por um sistemático e refinado método. A esse respeito EdgarWind comenta que :

> (...) a energia criativa sempre teve o efeito de transformar ou afiar hábitos perceptivos. No entanto, no passado, quando os artistas ainda estavam genuinamente em contato com o mundo da ação, as suas inovações - não importa quão estimulantes ou perturbadoras - foram produzidas de forma quase incidental para a função vital que a arte se submete; a inventividade artística hoje é um fim em si mesmo. Arte tornou-se 'experimental' (1969 [1963]: 20).

Outra consequência desse processo, talvez a mais subjetiva delas, venha do fato que a arte tenha percorrido um caminho da "desumanização" a partir da ênfase no puro *métier* (Wind, 1969: 17). Ou seja, quando o artista passa a criar sua arte em função dela mesma, a preocupação e motivação que antes poderia residir em qualquer outra coisa, estava agora a cargo da pureza formal de seu *métier.* Neste percurso Edgar Wind aponta a influência do experimento científico em uma arte que, por meio de experimentações, torna-se "experimental" justamente por assumir uma prática influenciada pelo formalismo da ciência, ou ainda, destacando o fato da inventividade artística ter se tornado um fim em si mesma:

> É significativo que a palavra "experimento", que pertence ao laboratório do cientista, tenha sido-transferida para o estúdio do artista. Não é uma metáfora casual: pois, embora os artistas hoje compreendam muito menos da ciência do que eles compreendiam no século XVI ou XVII, a sua imaginação parece assombrada pelo desejo de imitar os procedimentos científicos; muitas vezes eles parecem agir em seus estúdios como se estivessem em um laboratório, realizando uma série de experimentos controlados, na esperança de chegar a uma solução científica válida. E quando estes exercícios adstringentes são exibidos, eles reduzem o espectador a um observador que assiste com interesse a mais recente excursão do artista, mas sem uma participação vital (Wind, 1969 [1963]: 20-21).

Neste contexto tecno-científico, a arte incorpora a ciência e seus procedimentos, produzindo visões de mundo contaminadas pelas percepções culturais, midiáticas e científicas. Essa perspectiva nos leva ao escopo do termo experimento e de como o som, tal qual escutamos hoje, tornou-se um objeto de pesquisa científica. Como apontado anteriormente, a partir do século XIX há um crescente desenvolvimento em várias áreas do conhecimento que nos

levou a um enfoque notadamente "material" do som. Esse panorama se deu também graças ao som ter se tornado uma espécie de componente laboratorial: o som e a maneira como o escutamos estavam agora submetidos a experimentos científicos. A partir de então uma ampla gama de áreas interdisciplinares de pesquisa surgiram e, reiteradamente, submeteram o som a suas diferentes abordagens, envolvendo física, acústica, fonética, construção de instrumentos, psicoacústica, cognição, musicologia e etnologia, apenas para citar alguns exemplos. Essa relação entre música e ciência é elaborada por Julia Kursell:

> O funcionamento do ouvido foi recriado em laboratórios: sons foram sintetizados e novas fontes de som foram inventadas; a música e seus instrumentos foram investigados para desnudar o conhecimento implícito que se presumiam escondidos nas composições, nas teorias da harmonia, ou em instrumentos musicais. Esta pesquisa foi acompanhada por um ajustamento constante da cultura material do experimento em relação ao que poderia ser ouvido como a materialidade do som. Isto inclui as experiências e a padronização de instrumentos e dispositivos de medição; isso diz respeito às trocas entre cientistas e músicos, laboratórios e oficinas de instrumentos musicais e científicos; isso também compreende a invenção de novos sons da música e do advento da eletricidade no laboratório. Todos estes acontecimentos levaram os sons a serem ouvidos de novas maneiras (Kursell, 2008: 03-04).

Experimento e Experimental

Uma possível abordagem para compreender melhor essa mudança de paradigma que tanto influenciou as diferentes instâncias da música, talvez possa ser explicada, ou melhor, mapeada pelo contexto criado no embate de dois termos: experimento e experimental. A relevância desse ponto de apoio aqui se dá menos pelos termos em si e mais por aquilo que cerca a modernidade na construção de uma relação estreita entre arte e ciência. Heidegger é um dos autores que apresentam essa relação como um fenômeno essencial da modernidade. Ao se perguntar sobrea essência da ciência, Heidegger levanta: "Que entendimento daquilo que é e da verdade fornecem a base para essa essência? Se conseguirmos chegar ao fundamento metafísico que fornece a fundação para a ciência como um fenômeno moderno, então, toda a essência da era moderna terá que deixar-se ser apreendida a partir desse fundamento" (Heidegger, 1977 [1954]: 117).

Portanto, essa relação que passa a ser íntima aponta inevitavelmente para o confronto das diferenças entre natureza e humanidade (cultura), ou entre o que é natural e o que é construído pelo homem. A complexidade deste tema impede o seu aprofundamento neste texto. Porém, ainda que trata da aqui de maneira tangencial, a relação entre arte e natureza nos conduzirá até as diferentes concepções e ideologias que surgiram na modernidade frente a esse paradigma. Uma delas é levantada pela filósofa da música Lydia Goeh rerefere-se, como ela própria diz, "àqueles que, através da ciência ou da arte experimental, afirmam que a natureza pode ainda existir como uma presença viva dentro da experiência humana" (Goehr, 2008: 109).

São muitos os autores que trataram desse tema complexo e polêmico no debate da modernidade, dentre os quais, estão Goethe, Nietzsche, Schiller e o próprio Heidegger. Há uma mudança de paradigma no que diz respeito à aquisição do conhecimento e que está inegavelmente presente no discurso de todos esses autores. A produção do conhecimento que antes era associada ao pensamento filosófico aristotélico, baseado na experiência, passa a ser fruto dos experimentos,dos testes e das intervenções na natureza seguindo uma lógica da execução desses testes e intervenções para posterior observação e valoração de determinado conhecimento. O que Heidegger reitera é a especificidade que o termo experimento adquire na modernidade, na qual o conhecimento da natureza é transformado em pesquisa, no caso, científica:

> Por certo, foi Aristóteles quem primeiro compreendeu o que *empeiria* (*experientia*) significa: a observação das próprias coisas, as suas qualidades e modificações sob condições de mudança, e, consequentemente, o conhecimento do modo como as coisas se comportam via de regra. Mas uma observação que visa tal conhecimento, o *experimentum*, continua sendo essencialmente diferente da observação que pertence à ciência enquanto investigação, a partir do experimento de pesquisa; ela permanece essencialmente diferente, mesmo quando a observação na antiguidade e na era medieval também trabalha com números e medidas, e mesmo quando esta observação faz uso de aparelhos e instrumentos específicos (Heidegger, 1977 [1954]: 121).

Porém, ao se referir à pesquisa científica que lança mão do experimento, Heidegger agrega o adjetivo experimental, pois esses termos carregam a mesma origem: a palavra experiência. O conceito de experiência refere-se ao mesmo tempo ao experimento como método científico, que usa a experimentação como fundamento para a obtenção de respostas acerca de

Detalhe da montagem de *'Music for solo performer'* de Alvin Lucier durante o evento ¿Música? 9, em 2014.

determinado conhecimento, como também diz respeito a "qualquer conhecimento obtido pelos sentidos", "(...) que tem fundamento ou base na experiência" (Houaiss, A., Villar, M. et al. 2004: 1288), ou seja, de um conhecimento abrangente adquirido de maneira espontânea e não organizada. Não é coincidência que, justamente no Iluminismo, o conceito de experimental apareça em contraposição ao conceito de experimento. Esse fato é trazido por Lydia Goehr no texto *Explosive experiments and the fragility of the experimental* (2008), como testemunha de uma distinção que foi construída no período e que justifica uma forte diferença de conotação entre os dois termos. Experimento e experimental estavam vinculados, ora a atribuições negativas (violência, poder sobre a natureza), ora positivas (não violência). Contudo, como aponta Goehr, nem sempre foi claro qual conceito incorporou qual das atribuições:

> Com certeza, pode-se falar de experimentos em termos das técnicas experimentais envolvidas ou dos dados experimentais produzidos, assim como se pode falar de um procedimento experimental que envolve experimentos com vários tipos de materiais, ferramentas ou instrumentos (Goehr, 2008: 113).

No texto, Lydia Goehrd escreve as diferentes trajetórias estéticas e científicas dos conceitos de experimento e de experimentalismo e a influência das ideias de Horkheimer e de Adorno em *Dialética do Esclarecimento* (1985 [1947]).Para isso a autora elege dois momentos: "um novo início ao começo da ciência moderna" e "um novo início ao fim da arte moderna" (Goehr, 2008: 109). Estes dois momentos são ilustrados primeiramente pelo "pai" da ciência moderna, Francis Bacon e posteriormente pelo "pai" da música experimental, John Cage. Porém, além das inúmeras diferenças entre os dois, Goehr lança mão desse debate para mostrar o que está em jogo na distinção entre experimento e experimental. Para Goehr, distinguir os dois termos explicitamente é trazer à tona uma das "mais antagônicas tendências da modernidade":

> A diferença cresceu quanto mais tornou-se implicada em momentos de crítica, nos casos em que, como em Bacon, Adorno, e Cage, o objetivo é desenvolver novas formas de conceber a relação da natureza com a humanidade ou com a arte. Neste contexto, os termos "natureza" e "arte" são utilizados tanto para distinguir esferas lamentavelmente separadas, quanto para separar as ideias sobre o natural, o espontâneo e o livre, das ideias sobre o artificial, o intencional, e aquilo que é criado pelo homem. Se a história do experimental e do experimento é uma história da modernidade, é por causa da sua contribuição para a compreensão da nossa relação com a natureza e com a arte (Goehr, 2008: 113).

Os cientistas, pensadores e artistas articulam os significados da 'experiência' em função do hiato que eles têm que assumir entre ser o humano e a natureza. Com o passar do tempo, a noção de experimento, seja na ciência e na política (socialismo, comunismo, fascismo e democracia), seja nas esferas da cultura e da arte, simbolizou a tentativa de um controle completo sobre o que se busca investigar. E, por outro lado, o conceito de experimental (seja na filosofia, na ciência ou na estética) nutriu uma aura de abertura, incompletude e mais liberdade sobre o assunto investigado, o que Goehr chamou de atitude "*waitandsee*" (Goehr, 2008: 117).

Apesar dessa forte diferença ideológica, Lydia Goehr mostra que em nenhum dos casos essas acepções foram neutras. Pelo contrário, as diferenças entre experimento e experimental desde a modernidade assumiram "para o bem ou para o mal" distintas teorias cuja valoração estava no progresso (Goehr, 2008: 114). A própria história da arte moderna pode ser tomada como exemplo ao instaurar seu valor na novidade e no experimental, sugerindo a noção de que suas realizações são inéditas, como se indicasse que "quanto mais experimental a técnica, a tecnologia ou o princípio artístico, mais vanguarda a arte" (Goehr, 2008: 114). Decorre daí a busca incessante pelo ineditismo, seja da ideia, do processo, do material, do contexto, da técnica. O experimentalismo estava ligado, portanto, à experimentação, na qual experimentar também passou a significar risco e a incorporar a possibilidade do erro: "(...) ser experimental é assumir o risco (...) e com isso veio o reconhecimento das ambiguidades essenciais ou de indeterminações em nossos modos de conhecer" (Goehr, 2008: 114). Por outro lado, há a tendência oposta que enxerga no experimento uma maneira mais segura e confiável de acessar determinado conhecimento, pois busca eliminar justamente o risco no intuito de "(...) fazer as coisas corretamente ou [de] (...) alcançar a certeza por meios gradativamente diferenciados e [de] testes finamente controlados" (Goehr, 2008: 114).

Experimentalismo: duas abordagens

O termo *música experimental* surge como uma denominação polêmica tamanha a abrangência de músicas, práticas e gêneros que se apinharam sob esse enorme guarda-chuva, especialmente a partir do período do pós-guerra. O adjetivo experimental empregado como uma qualificação da música não apenas designa um conjunto de técnicas e práticas, como também acaba por configurar perspectivas sociais e ideológicas particulares. Quando o termo

Detalhe da performance do *Paragraph 6, The Great Learning* de Cornelius Cardew durante o evento ¿Música? 9, em 2014.

música experimental é enquadrado enquanto uma categoria que não apenas cria oposições implícitas, mas também toma partidos por vezes contraditórios, acaba por ressaltar diferenças particulares ainda que estejam sob a mesma designação.

Essas diferenças se tornam explícitas na divisão entre duas perspectivas cujos contornos vão se desenhando a partir da década de 1950 e separadas geograficamente: a europeia e a norte-americana. A atribuição *música experimental* passou a vigorar na Europa e na América do Norte num momento de transformação radical da música, especialmente da composição musical. Porém, essa terminologia também passaria a distinguir uma abordagem negativa em que o experimentalismo é tratado um jargão depreciativo, que incluía sob seu escrutínio práticas musicais cujos atributos não apontavam para um denominador comum, e uma acepção positiva, que se fundamentava justamente num caráter inovador e que rompia radicalmente com a tradição por meio da busca de novos modos de criação e exploração musicais. No texto *From experimental music to musical experiment"*(1997), Frank Mauceri localiza geograficamente essa distinção ideológica. A negatividade da primeira abordagem foi muitas vezes colocada por críticos que, como aponta Hans Klaus Metzger, entendiam o experimentalismo como uma música que ainda estava "engatinhando" (Metzger, 1959 [1957]: 27).Neste sentido, o termo foi usado para referir-se à produção norte-americana em contraponto à música de vanguarda europeia. Já a abordagem positivas se refere à reunião de práticas, mais exclusivamente desenvolvidas nos Estados Unidos, que tinham em comum uma concordância ideológica de reações à tradição da música contemporânea européia de concerto.

A qualificação experimental também demarcou uma diferença de motivação nos intentos musicais do período e acabou tornando menos evidente a distinção entre uma abordagem centrada no experimento, com métodos especialmente desenvolvidos para o controle e manipulação sonora, e no experimental, que por sua vez reunia sob este termo uma postura menos ligada à ciência e, como apontou Lydia Goehr (2008), propunha uma reconciliação com a "natureza". Essa divisão, naquele momento especialmente, aparece bastante diluída e confusa, demonstrando talvez que a relação entre experimento e experimental é complementar. Música experimental passou a condensar e receber as críticas tanto daqueles que a acusavam de ser "desumanizada e artificial" (Metzger, 1959 [1957]: 21), quanto daqueles que a acusavam de ser utópica,estéril e desprovida de conteúdo (Boulez, 1986 [1955]: 431). O próprio Boulez vai expor sua crítica hostil no texto que sugere uma comparação entre os

compositores da música experimental e os avestruzes que enfiam suas cabeças entre as asas nas situações de perigo:

> A mais inofensiva dessas marionetes comuns têm, geralmente, pelo menos, uma "presença", mas esses arautos são totalmente nada desse tipo (...) Enquanto eles não se esqueçam que não são nada - 'e nada como você sabe, significa nada ou muito pouco'- e que eles não aprenderam em vinte ou trinta anos, o que significa deixar de ser discípulos ou epígonos - contanto que não comecem a culpar uma nova geração por ter se dado conta disso. Maturidade nunca foi um privilégio invejável: tudo o que conta são as evidências de atividade, de obras reais. Então deixe que esses pobres irrelevantes que não conseguiram nada além de plágios tolos (na verdade, qualquer coisa, menos 'experimental') calarem a boca. Para o futuro, o silêncio é a sua única salvação – permitindo que sejam esquecidos (Boulez, 1986 [1955]: 431).

Mauceri entende que o termo experimental passa a referir-se a uma categoria musical em que o "radicalmente novo opõe-se ao antigo" (Mauceri, 1997: 189). Neste sentido, a música experimental instituiu o novo como a sua própria tradição. Especialmente nos Estados Unidos da América, o termo começou a ser usado para legitimar um grupo de compositores identificados com a inovação radical e que mantinham-se fora dos circuitos mais bem estabelecidos da música.

As atribuições referentes ao fazer musical passaram a incluir termos fundados numa espécie de cientifização, ou melhor, passaram por uma mudança que identificava na prática composicional uma atividade de laboratório, na qual os próprios termos utilizados assumiam essa postura: a de uma organização do fazer apoiada numa estruturação contaminada pela objetividade, clareza e até mesmo de uma suposta imparcialidade. Palavras como procedimento, (que indica algo invasivo e cirúrgico), método, estratégia ou material composicional dão uma idéia da influência do método científico na criação da música.

O embate entre o controle ou a abdicação dele na composição foi significativo para a música de vanguarda nas décadas de 1950 e 60, e denota a variedade de conotações, muitas vezes opostas, ligadas ao experimentalismo. Essa oposição é identificada por Frank Mauceri na distinção entre o que se identificava como "música de vanguarda de concerto" européia e "música experimental" norte-americana (Mauceri, 1997: 190). O próprio Michael Nyman, que escreve um trabalho que se torna referência a respeito da música experimental, a define em oposição à vanguarda europeia: "O experimental na tradição europeia estava baseado num

discurso científico e em análises formalistas, enquanto o experimental na tradição americana não se referia à prática científica, mas à mitologia da ingenuidade e inventividade americanas" (Nyman, 1974: 192).

Especialmente no caso da música norte-americana, o experimentalismo se configura como o esgotamento da ordenação e da racionalização como princípios que regulavam a criação musical. Em Cage, o experimento indica uma função cujo resultado, o trabalho final é imprevisível. O experimento já é o resultado que é fruto ou que atualiza uma ação "imprevisível". Como várias obras de Cage eram proposições abertas, cuja forma e notação abriam a possibilidade das performances serem realizadas de maneiras substancialmente diferentes, cada execução funcionava como um experimento com resultados não previstos.

> Cage sugere que os meios técnicos nos aproximam da natureza real de som. Sons naturais não são divididos em escalas, ritmos, instrumentos e assim por diante. Eles não se conformam com as necessidades de meios expressivos. O experimento musical, alienando-se das exigências da expressão, é livre para incluir os sons do ambiente e os comportamentos livres de restrições (e imprevisíveis) dos sons naturais (Mauceri, 1997: 198).

Ou seja, John Cage parece encontrar no experimento uma maneira de livrar sua música da intencionalidade do compositor, abdicando dessa "subjetividade". É a estratégia que Cage parece ter perseguido na busca por um descolamento daquilo que é feito pelo homem, para uma espécie de reconciliação da arte com a natureza.

Esta postura contrasta com a posição de Pierre Schaeffer (1957), por exemplo, que vai usar o termo experimental para designar não a fundamentação de um processo composicional, como se poderia pensar em relação ao experimentalismo norte-americano, mas como um estágio de investigação sonora e musical, que precederia a própria criação musical.

O paradigma do experimento parece ter apontado para soluções distintas frente aos desafios da estética musical no pós-guerra. Por um lado encontramos o caminho do controle sobre os procedimentos, no qual os resultados são conhecidos e até decididos antes dos testes. Nesse contexto dá-se mais um embate que identificava abordagens diferentes e até opostas frente ao experimentalismo. O controle que o experimento trazia à composição musical pareceu guiar os procedimentos dos adeptos do serialismo, ao ponto de deslocarem para um segundo plano o papel desempenhado pela experiência perceptiva, quer dizer, da escuta daqueles

procedimentos. Esse extremo pode ser representado pela postura de Milton Babbitt, cuja manipulação e desenvolvimento dos processos seriais se sobrepunham aos das percepções desses. O texto *Who cares if you listen?* (Babbitt, 1998 [1958]) tornou-se um emblema conhecido desse caminho. Por outro lado, há o desenvolvimento de procedimentos cuja finalidade era justamente o distanciamento do controle do compositor sobre o processo empregado em seu material. Porém, em ambos os casos, a concepção sobre os sons é da ordem da "coisificação", ou seja, eram materiais sobre os quais se instauravam procedimentos. E o uso desses termos – materiais e procedimentos - revela a tensão entre experimentação, legitimação e criatividade. Ora, esse embate é bastante conhecido e representou diferentes posturas frente à imprevisibilidade, ao acaso e à indeterminação dos processos empregados.

Considerações Finais

Atualmente, talvez já não faça muito sentido recorrer às dualidades que de algum modo motivaram os discursos das vanguardas do pós-guerra. Polarizações como natural/artificial, abertura/controle, arte/ciência mostram-se cada vez mais como faces complementares de contextos complexos ao invés de polos estanques. A aparente dicotomia entre experimento e experimental é na verdade reveladora do diálogo que travavam diferentes projetos composicionais. As propostas mais formalistas como a dos serialistas, e as mais abertas como a de John Cage resvalavam, por caminhos diferentes, em questões semelhantes: qual o limite entre o novo e a tradição? qual o papel da arte na compreensão do mundo? como lidar com a antiga tensão entre cultura e natureza? como integrar as formas sensíveis da criação artística à hegemonia do pensamento racionalista validado pelas ciências?

Experimentar significa testar pela ação aquilo que está ao nosso alcance. O experimentalismo pressupõe colocar em questão o que já é conhecido e é um dos processos que podem levar a um radicalismo (transformação profunda) ou a uma marginalização (fora do centro). Portanto, a atitude experimental é questionadora e leva a conclusões que confrontam o que já é estabelecido pelos hábitos, pelas crenças ou por uma certa inércia.

Experimento e experimental são duas faces associadas ao experimentalismo na arte. O embate entre esses termos, mesmo apontando para uma diluição de suas diferenças, vai colocar em tensão a incorporação e eliminação do erro. A noção de experimento, seja na ciência ou

na política (socialismo, comunismo, fascismo e democracia), seja nas esferas da cultura e da arte, simbolizou a tentativa de um controle sobre o que se busca investigar. Ele aponta para o que se conhece e para o que seria acessível de maneira mais segura e confiável, possibilitando a estabilização das formas, seja na arte ou na ciência. Por outro lado, o conceito de experimental - na filosofia, na ciência ou na estética – nutriu uma aura de abertura, incompletude e mais liberdade sobre o assunto investigado, assumindo o risco e, portanto, a falha, o erro, o defeito, o ruído.

Quando a arte buscou inspiração nos procedimentos da ciência experimental, acabou por mimetizar vários de seus princípios de controle, de padronização, precisão e, consequentemente, buscou a limpeza e eliminação das instabilidades, ou seja, do ruído. Por outro lado, as atitudes experimentais, foram responsáveis justamente por dar espaço ao descontrole, ao imprevisto, à emergência do defeito. Assim como o ruído, o defeito é aquilo que deve ser evitado e que não se encaixa nos padrões (industriais, científicos, mercadológicos, estéticos). O defeito é o ruído das engrenagens, a falha dos mecanismos, é aquilo que não se adequa ao aceitável. Entretanto, o defeito traz em essência um poder de diferenciação e a diferença é a fonte primordial do novo. Assim, experimento e experimental se colocam como faces complementares do projeto das vanguardas de ampliação dos contornos que definiam música, sem, entretanto, se desconectar da tradição e superando as distâncias entre o racional e o sensível, entre o controle e o indeterminado, entre a repetição e novidade.

Notas

1 *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, publicado originalmente em 1787.

2 Coletânea que anteriormente foi apresentada como palestra num conjunto de programas de rádio da série Reith Lectures na BBC. http://www.bbc.co.uk/programmes/p00h9lbs

Referências

Adorno, T. e Horkheimer, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985

Babbitt, Milton. *Who cares if you listen? Contemporary composers on contemporary music.* Ed. E. Schwartz; e B. Childs. New York, Da capo press, 1998, p 243-250.

Boulez, Pierre. *"Experiment, Ostriches and Music".* Orientations: collected writings. J.-J. Nattiez. Cambridge, Harvard University Press, 1986.

Bromberg, Carla.. *Vicenzo Galilei: contra o número sonoro*. São Paulo, EDUC / Livraria da Física Editorial, 2011.

Gautier, Ana Maria Ochoa. *El Sonido y el largo siglo XX*. Revista Número, 2006

Goehr, Lydia. *Explosive experiments and the fragility of the experimental. Elective Affinities: musical essays on the history of aesthetic theory*. L. Goehr, New York, Columbia University Press, 2008, p 108-135.

Heidegger, Martin. *The question concerning technology and other essays*. New York, Happer Perennial, 1977.

Helmholtz, Hermann. *On the sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. New York, Dover Publications, Inc., 1954.

Houaiss; A., M.d.S. Villar; et al. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2004.

Ihde, Don. *Embodied Technics*, Automatic Press / VIP. 2010

Kursell, Júlia (Ed). *Sounds of Science – Schall im Labor* (1800-1930). Berlin, Maz Planck Institut für wissenschaftsgeschichte, 2008

Mauceri, F. X. *"From experimental music to musical experiment" In Perspectives of New Music*. 35 (1) winter, 1997, p 187-204.

Metzger, Hans Klaus. (]. "Abortive concepts in the theory and criticism of music". Die Reihe (English edition), 1959 , trad. Leo Black, Bryn Mawr 5,p 21-29.

Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York, Schimer Books, 1974

Pierre Schaeffer. *La révue musicale* 236. Vers une musique expérimentale. Paris: Richard-Masse, 1957.

Sterne, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham & London, Duke University Press, 2003.

Wind, Edgar. *Art and Anarchy*. New York, A vintage bool, 1969.

Metástase, uma Plástica Sonora Silenciosa, ou o Regime de escuta pleno

*Marco Scarassatti**

RESUMO: Este artigo é um estudo preliminar sobre uma categoria de instrumento musical criado por Walter Smetak. As Formas Silenciosas de Plásticas Sonoras, que aqui serão chamadas de Plásticas Sonoras Silenciosas, correspondem ao último estágio do seu processo criativo. Metástase, uma das últimas criações de Walter Smetak será analizada como dispositivo e como representação de uma ideia de educação sensível vivenciada pelo próprio Smetak no percurso de seu trabalho. Esse último estágio ainda, compreende o alcance de um estado de consciência que darei o nome de regime de escuta pleno em que o estímulo visual se converte em som na percepção.

PALAVRAS-CHAVE: escultura sonora, dispositivo, escuta, Walter Smetak

ABSTRACT: This article is a preliminary study of a musical instrument category created by Walter Smetak. The Silent shapes of Visual Sound, which here will be called the Plastic Sound Silent correspond to the last stage of his creative process. Metastasis, one of the latest creations of Walter Smetak will be analyzed as a device and as a representation of a sensitive education idea experienced by Smetak own on the course of their work. This last stage also comprises the reach of a state of consciousness that I will give a name of Full Listening Regimen where the visual stimulus is converted into sound perception.

KEYWORDS: soundsculpture, device, listening, Walter Smetak

* Marco Scarassatti é artista sonoro, compositor e professor da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, desenvolve pesquisa e construção de esculturas, instalações e emblemas sonoros. Mestre em Multimeios e Doutor em Educação, ambos pela Univesidade de Campinas, é autor do livro Walter Smetak, o alquimista dos sons, editora Perspectiva/SESC, publicado em 2008.

O que é estar diante de um objeto tridimensional e dele abstrair uma quarta dimensão, que seria o som?

Com essa pergunta me reaproximo de uma temática, que tangenciei na ocasião em que fiz minha pesquisa inicial sobre o pensamento e obra de Walter Smetak. A partir dela procurarei dar luz a outras questões que daí se desdobram. Essa pesquisa inicial foi editada em forma de livro (Walter Smetak: o alquimista sonoro, Ed. Perspectiva/Sesc, 2008). Naquele momento, a urgência era fabricar uma boia para que eu próprio sobrevivesse nesse oceano. Havia ali a tentativa de entender quem era esse ilustre desconhecido, a que muitos se referiam como uma espécie de guru.

Entretanto, nos discursos sobre ele, a compreensão sobre sua figura e obra situava-se, com raras exceções, no lugar-comum, no esteriótipo da excentricidade, intempestividade e misticidade que compunham a imagem do Smetak. Isso não me ajudava a acessar a obra, no sentido alquímico do Opus. Era necessário compreender quais as narrativas históricas, as poéticas e as filosóficas impregnadas nos seus objetos criados e reverberados na sua obra como um todo. Essa necessidade era também para a preservação de um acervo que vivia a eminência de se decompor por falta de espaço, por falta de um projeto mínimo de preservação.

Esse investimento pra trazer à tona um pouco do seu processo e procedimento criativo, me possibilitou conhecer o que Walter Smetak nomeou como sendo a sua última possibilidade de investigação: as *Estruturas sonoras nas quais habitarão os seres criados por nós* (SMETAK, 197, p.3). Ele nomeia esses últimos trabalhos como Formas Silenciosas da Plástica Sonora e aqui nesse artigo, assim como no livro, chamarei de Plásticas Sonoras Silenciosas.

Ao longo dos anos que se seguiram à escrita do livro sobre Walter Smetak, a experiência na criação de formas sonoras próprias e a experiência com a improvisação de objetos criados na obtenção de música, me ajudaram a compreender alguns outros aspectos da obra e pensamento do compositor. Entretanto, há ainda uma incompreensão que acredito só seria desfeita com um maior conhecimento e convicção, acerca da teosofia brasileira de José Henrique de Souza, a Eubiose, que reverberam nas Plásticas Sonoras smetakianas. Por isso, a reaproximação que procurarei fazer do que Smetak formula como Plástica Sonora Silenciosa, pode partir de um equívoco, que eu pretendo que seja produtivo, porque há uma questão sobre a visão de mundo, mais do que isso, há uma questão sobre o modo de estar no mundo do Smetak, que emana da sua obra, que atende a uma cosmologia própria, diria quase um perspectivismo.

Essa pergunta, dentro de um contexto em que mais e mais artistas, se referem aos seus próprios campos poéticos, desenhando-os em torno do termo *Sound Art*, conduz minha atenção a uma das abordagens que delineiam a escultura sonora Metástase, do compositor suíço Walter Smetak. Smetak, ao longo de seu percurso inventivo, constituidor do que chamamos sua obra, partiu da ideia de se criar novos instrumentos musicais para um novo mundo, os subvertendo em escultura, objeto tridimensional situado entre a potência visual e a potência sonora. E chegou, inclusive, a estruturas em que a potência sonora expressava-se pelas forças de visualidade desse objeto.

Metástase é a representação plástica de um pensamento que Walter Smetak passa desenvolver e que, posteriormente nomeia como sendo o último estágio de sua obra. Ela é composta de materialidade, visualidade, e mais que isso, é composta de uma narrativa simbólica e literária, em torno do som como manifestação de um universo mítico.

> Atingem os últimos trabalhos formas silenciosas da Plástica Sonora, nas quais o espectador pode se libertar de todo quanto possível ao que ele se prende ainda, para criar seu 'status quo. (SMETAK, 1977, p.3)

As Plásticas Sonoras Silenciosas seriam para Smetak, uma categoria de instrumento (instruir – mentes, segundo o autor), em que todo o espaço interior e exterior expressaria o SOM, isto é, teria a potência de afecção para atuar na enunciação de um momento em que aquele que está diante desse objeto tridimensional conseguiria abstrair a quarta dimensão, que para o compositor suíço, seria o SOM.

Mais que isso, as Plásticas Sonoras smetakianas de uma maneira geral atuam como dispositivos, no sentido que o filósofo italiano Giorgio Agambem enuncia como um conjunto de estratégias materiais ou não, linguísticas e não linguísticas que condicionam certos tipos de saber ao mesmo tempo em que são condicionados por ele.

Agamben discorre no ensaio *O que é um dispositivo,* sobre a importância da terminologia na filosofia e se refere a ela, provavelmente numa citação velada a Heidegger, como momento poético do pensamento. Desta feita, parte do termo técnico que ele considera decisivo na estratégia de pensamento do Michel Foucault, para formular o conceito *dispositivo* numa perspectiva própria.

> Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEN, 2009, p.40)

Walter Smetak decompôs a palavra instrumento em duas partes, para delas fazer surgir o "instru" e "mentes". E assim, formula com neologismo próprio a sua apropriação do português, um sentido para a sua arte como sendo, uma instrutora de mentes.

E o que faz o instrumento musical se não isso? Capturar, orientar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos de quem os toca? De um lado, o conceito de música produz o dispositivo que a "toca" e, de outro, o dispositivo instrumento musical tece a rede simbólica e ideológica que conceitua e produz a própria música, implicando também num processo de subjetivação, isto é, a música produz o sujeito a faz.

O dispositivo/instrumento é permanentemente revisado no contato com outros dispositivos dessa rede formante do que é o fazer musical, num processo de autorregulação em que ele aparece como resultante do cruzamento dessas relações, que são antes de mais nada, relações de poder e saber. Tomo aqui a Plástica Sonora como um paradigma para o instrumento musical tradicional.

Entender o objeto Plástica Sonora como um instrutor de mentes o distancia, talvez na mesma medida em que o aproxima, da relação que se estabelece diante da obra, por exemplo, *The sounds of Silence* (1988) do artista norteamericano Christian Marclay.

Marclay emoldura o EP de vinil *The sounds of Silence* da dulpa Simon e Garfunkel, sucesso musical dos anos 60, para tomá-lo como signo e meio (mídia) para a criação, seja na relação estabelecida com a materialidade, com a visualidade, com a cultura partilhada e com uma historicidade do próprio meio (Disco de Vinil) e sua relação como registro de uma época. História e Cultura. Diante do disco de vinil da dupla norteamericana, quem conhece essa música da dupla, é levado a uma abstração e imaginação musical, fazendo-a soar como memória da canção. Quem viveu, ou conhece o período e as motivações de quando e como foi composta a canção, escutará ainda os rumores dessa época marcada pelo assassinato do presidente norteamericano Jonh Kenedy.

Metastase1

É interessante também conhecer a narrativa do ressignificante Marclay acerca dessa obra:

> Minhas peças estão em silêncio, de modo que você pode preencher o espaço em branco. Eu quero que as pessoas usem a sua memória, sua própria memória. A memória nesse momento é o nosso dispositivo de gravação. Então, ao invés de da imposição de uma memória padronizada como a gravação, nós temos nossas memórias pessoais, que são mais seletivas. (FERGUSON, 2003, p.19)[1]

Embora Smetak opere o signo e a sua criação de outra maneira, penso que a natureza da relação é a mesma: dar caminhos para que o dispositivo seja apreendido por um sentido perceptivo e, a partir daí, deflagrar uma sistêmica poética que o formule em outro sentido perceptivo.

Na criação e constituição do dispositivo como tal, o compositor suíço emprega um procedimento próximo ao que faz com as palavras (no caso partição do instru-mento). Dentro do universo material e imaterial que está a sua volta, que compõe seu universo e cosmologia, decompõe, combina, aproxima. Procedimento muito próximo ao que Claude Lévi-Strauss formula no livro O Pensamento Selvagem, acerca do *bricoleur*: atua e arranja-se sempre num meio-limite, isto é, utiliza sempre de um conjunto finito de utensílios, de materiais e, porque não dizer de pensamentos, bastante heteróclitos. Ele não subordina suas construções à obtenção de matérias primas, ao contrário, ele re-arranja seus materiais e, neles, descobre e redescobre as relações que constituem sua narrativa simbólica e, porque não dizer, cosmogênica.

A cada escolha que faz, Smetak parece intencionar que o dispositivo esteja impregnado de partículas sêmicas, mitológicas e poéticas que lhe são armazenadas como potência de afecção, num processo que eu arriscaria chamar, dada a licença pela *poeisis bricoler* do suíço, de polisseminal.

São muitas sementes, sentidos e não é a toa que ele reiteradamente se refira à cabaça como uma sementeira, como semeadora de mentes. E de sua materialidade e forma física ele estrutura boa parte das suas plásticas sonoras; a ideia de que a cabaça carrega as sementes em seu interior, abre um campo de possibilidades voltadas para um microuniverso representado pelos microtons. Para Smetak, a *esperança está na semente, a semente está no microtom*. (SMETAK, 1982, p.1)

No momento em que reflete sobre isto, parte do instrumento tradicional e adentra ao seu interior, descobrindo os mistérios do som em um foco microscópico. Expande e explode a

forma para, depois, nesse estágio, voltar à tona revelando não mais a forma do instrumento mas, sim, a do som. A interatividade é subjetiva e cada um, com a sua experiência, interioriza a própria música. Ouvir e ver o som, através de uma experiência silenciosa.

Em Metástase, plástica sonora com aproximadamente 2,50 metros, um vergalhão de ferro fincado numa pedra, parte verticalmente iniciando um percurso em direção a sua outra extremidade. Nesse percurso sai da pedra na cor vermelha, que para Smetak, numa referência à Doutrina Secreta de Helena Blavatski, ressoa a nota Dó, regida por Marte e ligada à vida animal, mundana. Seria o momento atual do mundo.

O vergalhão sofre a interferência de um outro vergalhão pintado de vermelho e azul, na forma de uma lua minguante. Após essa interferência o vergalhão se espiraliza formando um cone vermelho que se abre. De dentro dessa espiral cônica vermelha parte um vergalhão pintado de azul e que se movimenta, como a representação de um raio, até se espiralar novamente. Azul anil, regido pelo Sol e que ressoa a nota Fá. Esta cor vincula-se ao Corpo áurico, segundo o suíço. Do vórtice da espiral azul, que se assemelha a uma voluta, o vergalhão parte agora amarelo numa reta ascendente até se espiralar novamente. O amarelo seria a representação, em cor, da Alma espiritual, fazendo soar a nota Mi e regida por Mercúrio.

Para Smetak, estas três etapas cumpridas na aplicação da espiral - transformação, superação e metástase – simbolizam a evolução transcendental. A primeira espiral indica o crescimento físico até o rompimento da vida em um mergulho nas profundidades do não-ser, em uma nova forma de existência. Imagina o percurso do átomo vindo do reino mineral - a pedra. Conscientizando-se no vermelho em direção à primeira espiral. Sobe como chama sagrada até que se apaga na morte para despertar num mergulho ao subconsciente. Deixa-se levar sob a influência da lua, que parte antes da primeira espiral. Esta primeira fase seria, segundo o autor, mais dedicada ao crescimento físico e intelectual e ao desenvolvimento da razão. Lança-se, vertiginosamente, à espiral do som, a voluta do violino, de cor azul.

Smetak coloca esta fase como sendo a da preparação da evolução espiritual, para se chegar ao último estágio, a cor amarela. Nesse último estágio, o átomo funde-se com os outros átomos na formação de uma consciência divina.

Regime de Escuta Pleno

Embora a discussão sobre a Escuta não seja algo que mobilize a atenção de Walter Smetak - ela sempre está presente, porém ele nunca a nomeia como uma discussão; ainda assim, eu nomearia esse paradigma smetakiano como o do estabelecimento de um regime de escuta pleno.

O regime de escuta pleno seria, portanto, uma instância em que o aparelho perceptivo, no instante em que reage ao estímulo exterior, converte esse estímulo em som. A pele, como superfície de contato com o mundo, captaria todos os perceptos táteis, ou visuais, ou olfativos, ou auditivos, para transformá-los em som interiorizado, atomizado, dentro do corpo, sem escapar a ele (como perturbação acústica), o que produziria uma energia de vibração permanente.

Conjecturar um estágio em que o ser humano atinja o regime de escuta pleno, a partir de uma Plástica Sonora Silenciosa, me faz supor que a invenção e construção do novo instrumento, para Smetak, é também uma invenção e construção de um outro ser humano. Faz supor também que ele atue sobre quem estiver em relação a ele.

No manuscrito *Ante projeto-projeção: O som da música não programado por meios naturais*, escrito e datado por Walter Smetak em 25 de abril de 1977, o autor suíço faz uma reflexão retrospectiva da sua obra, para formular um novo projeto de pesquisa, provavelmente para um programa de pós-graduação. Nesse escrito, pondera sobre seu trabalho como um percurso percorrido:

> Os seres, a sua criação, mudos-estáticos num espaço mental podem começar a movimentar-se, seja pela luz ou pelo som (...). Um rico campo de vibrações e frequências vem à tona e reanima as formas aparentemente mortas.
>
> Assim o "brilho" do Ser se manifesta no "estar" do Ser.
>
> Assim foi percorrido o trabalho dos instrumentos, incluindo no processo o intermediário = a pessoa-instrumento, enchendo espaços vazios para espaços cheios e, também, vice-versa: esvaziando espaços cheios, completos de remanências.
>
> Nesta evolução os objetos criados ganharam o nome de Plásticas Sonoras e começaram a circular em exposições. Nelas se notava uma identicidade de forma-som. (SMETAK, 1977, p. 2)

Smetak continua o texto percorrendo e refletindo sobre os estágios da sua relação com o instrumento musical inventado e convertido em Plásticas Sonoras. A criação do objeto compreenderia também um aprendizado sobre ele, no tempo de coexistência com ele:

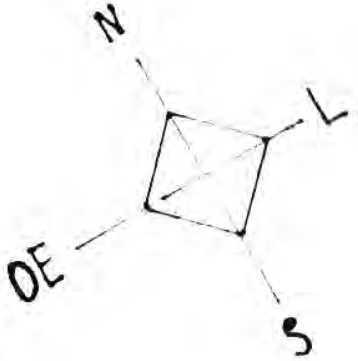
> Apareceram quase por encanto os instrumentos rotativos (cinéticos), qual deram uma conclusão nova que se prolongou nos trabalhos, para um determinado tempo de exploração, que a Inidade de ritmo, melodia (desenho horizontal) e a harmonia, dependem da rotação, fixando-se na Ronda e ante-Ronda. (SMETAK, 1977, p. 3)

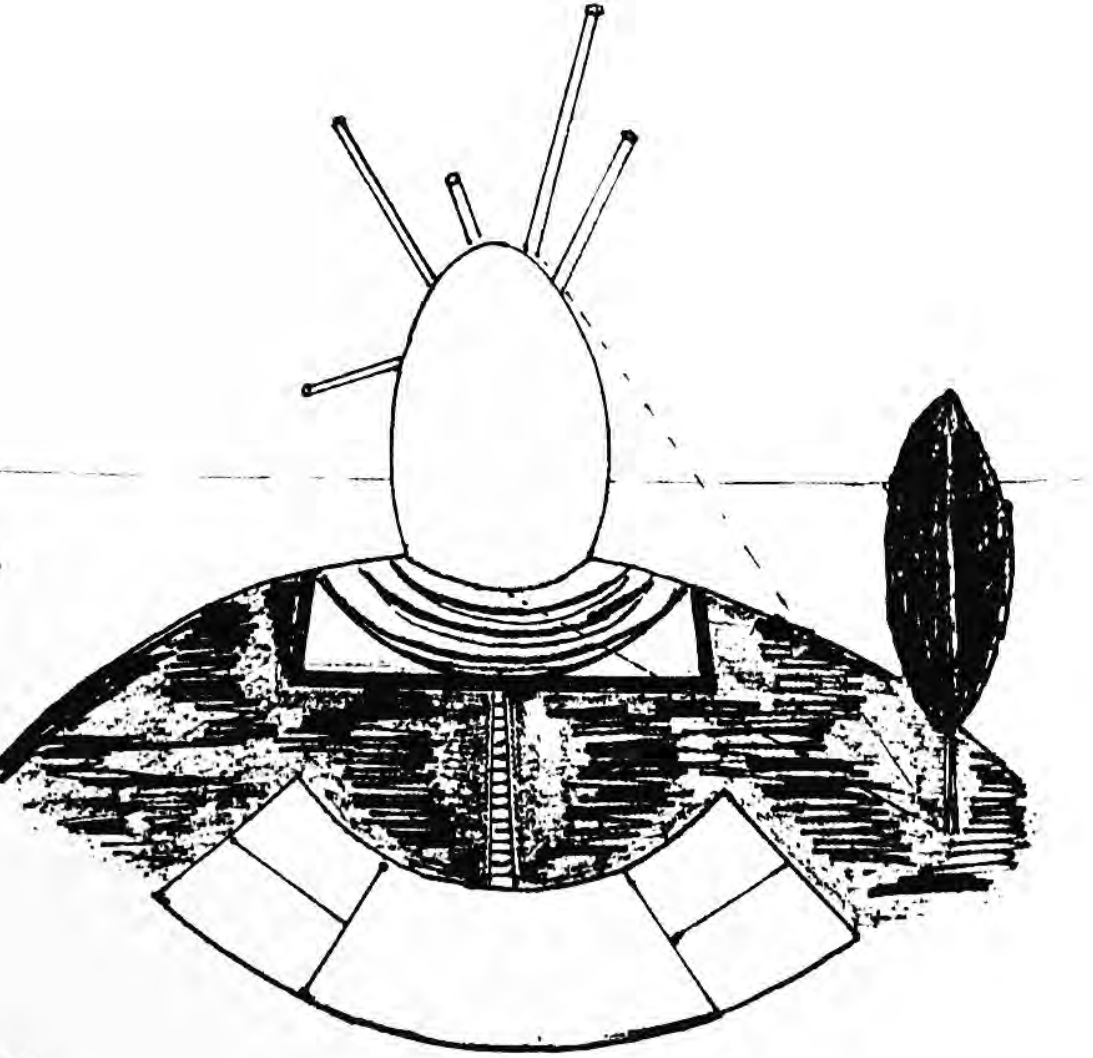
A coexistência e convívio com o seu próprio invento cinético, a Ronda, desdobra-se na longa pesquisa com os microtons. Smetak fala na percepção dos microtons, assim como fala na percepção do universo como uma improvisação que se ajusta, fala também em diversidade compondo uma unidade. Essas temáticas são presentes em outros dos seus trabalhos. A improvisação ganha um tempo da sua dedicação poética, seja nas práticas sonoras ou literárias. O mesmo se dá com o universo microtonal.

Nesse escrito sobre seu trabalho percorrido, Smetak dá a impressão de entender suas Plásticas Sonoras como seres, que ao entrarem em contato o mundo material, dialogariam e trocariam experiências sensíveis, com quem os tocasse, ou interagisse com eles. Esses seres-formas seriam pensamentos, idéias, como o autor coloca no seu livro O *Retorno ao futuro, (ao espírito)*:

> O pensamento do pensador, de agora em diante, não terá mais a função que lhe deram antes. Ele deve ser o construtor de formas. Uma longa disciplina se anuncia: reter o pensamento, para obter dele a permanência da IDEIA. O IDEAL REAL é a alma (da mente), construindo o seu campo-corpo para se manifestar em plenitude. Daí, não pensar, mas sim fazer. (SMETAK, 1982, p. 27)

Voltando ao texto *Ante Projeto-Projeção*, Smetak parte da percepção do microtom para ampliar a escala do campo-corpo criado. E assim adentra no interior de uma Plástica sonora: surge o projeto Ovo, um estúdio em formato oval, com 22 metros de altura. Nesse estúdio o som nunca escaparia de seu interior e, seja pelas reflexões internas ou pela série de cordas simpáticas, essa vibração sonora, nunca cessaria. Nele, se o tomarmos o OVO como uma metáfora do próprio lugar em que se gesta um novo ser, ganha força a suposição de que para Smetak a invenção e construção do novo instrumento é também uma invenção e construção de um outro ser humano e que esse objeto atua sobre quem interage com ele.





Ovo

entre *Ahata Nad*, que seria o som físico, se propaga pelo ar, perceptível aos nossos ouvidos; e *Anahata Nad*, que seria o som não percebido pelos nossos ouvidos, mas sim pelo chakra Anahata. Sua propagação se dá pelo éter.

Na busca da forma como exteriorização do som interno, desde a construção do seu primeiro instrumento, o Mundo, até a ideia da Plástica Sonora Silenciosa, Smetak atinge o regime de escuta que o faz dispensar o instrumento como objeto, para pensá-lo como sujeito, como ser, como humano.

> Destaca-se aqui uma nova função do criador-intérprete. O caminho do sujeito, do subjetivo para a objetividade do seu SER. Mas não é só isso, é muito mais. Suponhamos que o primeiro encontro com o som desse a dança dos povos; o segundo encontro, a meditação, o prelúdio, e o terceiro que vem agora, seja levado pela energia do som além da sua velocidade, à luz interna, externa e eterna. Com este processo podemos fechar o ciclo da música contemporânea, entrando assim a música, com o som que a envolve, na última fase que é puramente espiritual, hiperfísica e sem instrumento algum, mas sim com AQUELE que é e sempre foi: o próprio HOMEM. (SMETAK, 1982, p. 21)

A trajetória de Walter Smetak é o desenho de uma ideia de educação sensível, em que o estudante parte do instrumento musical tradicional, para a invenção e experimentação do instrumento com inspiração das tradições milenares, para a experiência de se construir, movimentar e tocar um instrumento cinético; para a partir dele investigar a os microtons, em dois sentidos: um no sistema microtonal que faz produzir uma intervalação que ressoa nos indivíduos e outro, no microtom como atomização do som, isto é, o som transformado na menor partícula constituinte dos seres. Do microtom, o estudante experienciaria o projeto Ovo, que é uma construção ampliada de um corpo, para provocar nele um som, que não sairia do interior de sua caixa, mas que faria vibrar a sua superfície externa. Do Ovo, à Harpa Eólia e a consciência de que uma luz pode fazer ressoar um corpo em repouso, ou invertendo, que há som em uma forma plástica. As diferenças entre cores e formas, conscientizam para eles os intervalos sonoros, a ideia de escuta permanece contida.

> Aprendemos que a segunda, voltando a ser nona, significaria levar o conflito da dissonância humana ao plano do conflito metafísico, enfrentado pelo homem onde a vida se transforma em arte, onde há transformação (modulação), sendo daí em diante, Superação e finalmente, Metástase, ou seja, a identificação com o objeto. (SMETAK, 1982, p. 20)

> Formar um conhecimento técnico, que o LUGAR em que ressou o SOM tem a função de um segundo instrumento e pode ser variável na sua estruturação e no mesmo tempo ser móvel na cubagem interna. Não tendo o som possibilidade de sair para for a, ele é obrigado circular por dentro e se repercutir em diversos obstáculos de um sistema de sons simpáticos SMETAK, 1977, p. 8)

Mais do que estar falando do Ovo, penso que ele fala aqui, da relação sensível que se estabelece entre a fonte sonora e o lugar em que a perturbação acústica ressoa, e por que não dizer, a relação entre a fonte sonora e a pessoa que é afetada pela experiência com o objeto. Não a toa Smetak fala em avatarização pelo som, que permaneceria como vibração interna ao sujeito. Esse som, simbólica e acusticamente, não escaparia a ele, assim como no estúdio Ovo.

> O esvaziamento da persona permitirá o processo do personare, isto é, que a pessoa seja atravessada pelo som, ou avatarizada por ele. (SMETAK, 1982, p. 16)

Adiante nesse texto, Smetak prossegue seu itinerário com a descoberta da Harpa Eólica antiga, um instrumento tocado pelo vento, que faz o compositor suíço escrever que ela lhe deu a prova do quanto som e vida se escondem nos instrumentos em repouso, que são os objetos. A Harpa aparece também em outro manuscrito, o *Projeto da sala de música*, escrito em 1978, e dá a entender, que nesse caso, essa Harpa Eólica, assim como o Ovo não foi, construída:

> A pesquisa nos levou a uma observação interessantíssima, proveniente da antiga Harpa Eólica (instrumento tocado pelo vento): a riqueza dos sons, dentro e fora da caixa sonora, são tão extraordinários em matéria de reverberação, que este material quase não cabe na percepção humana e não podem ser inventados porque escapam à imaginação. (SMETAK, 1978, p. 6)

A atenção de Smetak já havia se deslocado para a sonoridade interna dos instrumentos, isso desde a da audição espontânea das cordas de um violão, que pendurado num varal, era tocado pelo vento. Um fragmento dessa gravação pode ser encontrado no disco Smetak, de 1974. Smetak faz questão de pontuar que embora ele não tenha concretizado sua construção, o estudo dessa Harpa milenar, o permitiu entender que a vida e o som se escondem nos instrumentos em repouso. E desse entendimento chegou no que seria o último estágio de sua pesquisa, as Formas Silenciosas da Plástica Sonora.

Essa descoberta dá um contorno para muitas das inquietações ao longo de sua trajetória, escritos, pensamentos, construções e inventos, expressos na pergunta que ele se faz:

> Deve ser reeducado o homem a ver em formas concretas que agem nas 3 dimensões, uma quarta dimensão que seria o Som pessoal daquela Gestault (forma)? (SMETAK, 1977, p. 4)

No sentido desta pergunta, haveria um propósito, uma busca delineável no itinerário investigativo, que compõem a obra de Walter Smetak? A impressão que tenho dos seus escritos do período de 1977 a 1984, é que Smetak passa a fazer uma reflexão sobre sua trajetória e conjunto da obra, e no que essa trajetória própria o afetou. Seu processo de criação tal qual um processo de individuação, com a obra atuando sobre o autor como parte desse processo. Estar diante de um objeto tridimensional e dele abstrair o Som como uma quarta dimensão, tornou-se o seu próprio paradigma, o que deu norte aos seus caminhos e buscas, à edificação de um pensamento estruturante e à constituição de um modo de se pensar e de se estar no mundo.

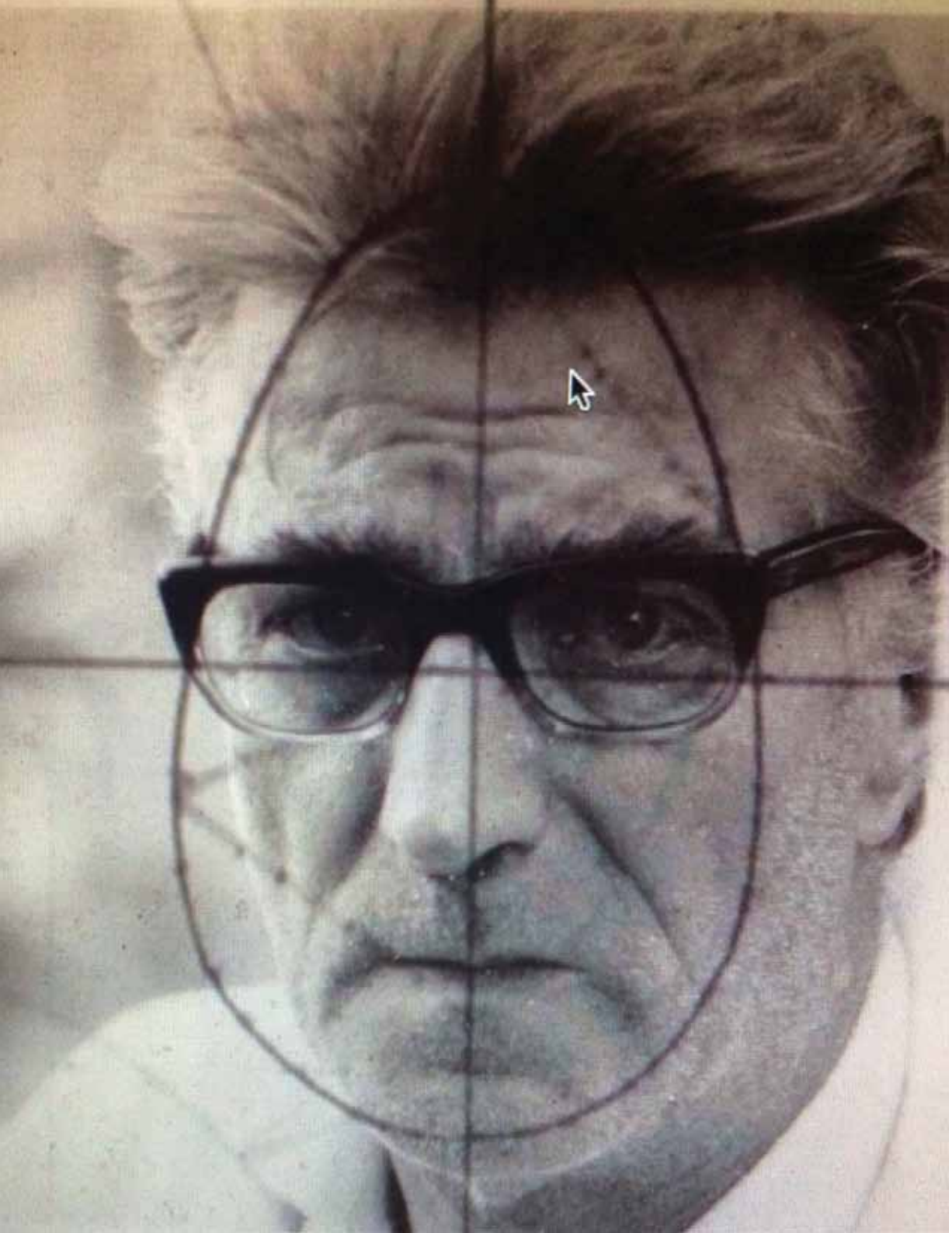
Transcorrer esse percurso o fez atingir, o que aqui eu esbocei ser, um regime de escuta pleno. Isso corresponde ao processo alquímico, tal qual estudado por Carl Jung, em que o processo de transformação da matéria é a repetição da obra de criação divina (2003:231) e durante o qual não só a matéria se transforma, mas o próprio alquimista. Para Smetak, compete à música dar prova concreta do abstrato. Na execução de suas Plásticas Sonoras, a sua atuação sobre a matéria, do ponto de vista construtivo, o fez percorrer um caminho criativo que o levou à abstração e dispensa do instrumento musical, tal qual o conhecemos:

> É em verdade um ouvir-vendo, ou melhor, um escutar vedantino. Esta surdez requer muita solidão e só poderá acontecer na margem da sociedade. E esta solidão requer um certo relaxamento dos sentidos e reclama a ausência do PENSAR. (SMETAK, 1980)

Essa forma de surdez a que se refere é o estado de consciência que Smetak protesta e para o qual indaga se a música seria a intermediária para atingi-lo. É o regime de escuta pleno.

> ...Teremos assim, para a nossa imaginação sonora, a continuidade dos graves nos infrassons, e dos agudos nos ultrassons, com as suas frequencias matemáticas permitindo a sua contemplação, sendo eles os fatores do "silêncio". (SMETAK, 1982, p.19)

O silêncio para Smetak é parte do fenômeno sonoro já que considera o som como um fenômeno físico e audível e também como silêncio. (SMETAK, 1982, p.16) Para ele, a música acontece no plano físico, audível e num plano metafísico/inaudível como AKISUM. Encontramos uma correspondência a esse pensamento, na distinção também feita, pela música indiana,



Smetakovo

Essa ideia de educação, que se desenha na própria trajetória poética de Walter Smetak, atinge sua consciência como tal, na descoberta da Plástica Sonora Silenciosa. Nesse momento, o iniciado atinge o Regime de Escuta Pleno. O compositor suíço naturalizado brasileiro dispensa o instrumento, dispensa a música, pelo menos a física, para se dedicar ao silêncio, a música metafísica.

Esse percurso, tomado como uma proposta de educação sensível, faz reacender o interesse nesse vasto oceano, no qual a Metástase é a representação de um estado de escuta pleno, assim como os demais instrumentos criados por Smetak são dispositivos dessa educação sensível.

Notas

1 My pieces are silent, so that you can fill in the blank. I want people tu use their memory, their own memory. Memory is our now recording device, so instead of imposing a standardized memory like a record, we have our own personal memories, which are more selective.

Referências

AGAMBEN, Giorgio, *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó-SC: Argos, 2009.

FERGUSON, Russel; KAHN, Douglas; KWON, Miwon; LICHT, Alan. *Christian Marclay*. Los Angeles: UCLA Hammer Museum, 2003.

JUNG, C. G. *Estudos alquímicos*. Petrópolis: ed. Vozes, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas/SP: ed. Papirus,1997.

MARSICANO, Alberto. *A Música Clássica da Índia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

SCARASSATTI, Marco A. F. *Walter Smetak: o Alquimista dos Sons*. São Paulo: Editora Perspectiva/Edições Sesc, 2008.

SMETAK, Walter. *Simbologia dos instrumentos*. Salvador: ed. Omar G., 2001.

_____. *O retorno ao Futuro*. Salvador: Associação dos amigos de Smetak, 1982.

_____. *Carta para Guilherme Vaz*, 1980, manuscrito.

_____. *Projeto da sala música*. Salvador, 1978, manuscrito.

_____. *Ante Projeto Projeção: O som da música não programado por meios naturais*. Salvador, 1977, manuscrito.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os Pronomes Cosmológicos E O Perspectivismo Ameríndio*. Mana (online) 2(2), 1996, p.115-144.

Caminhada Silenciosa: entre a pegação e o que está aqui

*Vivian Caccuri**

RESUMO: O texto discute os objetivos e experiências da "Caminhada Silenciosa", projeto de deriva urbana da artista plástica Vivian Caccuri, que propõe um convívio de oito horas sob voto de silêncio entre vinte pessoas que não se conhecem, enquanto visitam locais com atividade acústica ou perspectivas pouco cotidianas. O debate abraça as possibilidades de similaridade entre "lugar" e "pessoa", comportamento acústico e personalidade, escuta e nado.

PALAVRAS-CHAVE: caminhada; silêncio; deriva; consciência acústica

ABSTRACT: This text focuses at the aims and past experiences of the "Silent Walk", a urban dérive project by the visual artist Vivian Caccuri, that promotes a living together of twenty anonymous people along eight hours of vow of silence, while visiting acoustically active places and spaces that are usually not part of a daily routine/commuting in the city. This debate engages possibilities of comparison between a "place" and a "person", between acoustic behaviors and personalities and between listening and swimming.

KEYWORDS: walking; silence; drift; acoustical awareness

*Vivian Caccuri é artista plástica, mora e trabalha no Rio de Janeiro. É formada em Artes Visuais pela UNESP e mestre em Estudos do Som Musical pela UFRJ. Na Universidade de Princeton escreveu o livro "*O que Faço é Música*" (2012), publicado pela editora 7Letras e premiado Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música em 2013.

Sob uma perspectiva absolutamente pessoal e na busca por um pouco de debate,gostaria de dizer que lugares são pessoas. Lugares, quero dizer, os espaços físicos aos quais damos função ou significado, têm personalidade, comportamento, história e habilidades de comunicação às vezes pouco tangíveis. Lugares extrovertidos: naturalmente povoados de pessoas, não só recebem seus visitantes como os querem livres. Lugares tímidos: mesmo que à primeira vista se possa cruzá-los é preciso de alguma persistência, seja de observação, investigação ou simplesmente várias visitas para conhecê-los mais profundamente. Lugares violentos têm uma camada de história excessiva que nos inibe e nos aterroriza: a promessa da dor, enquanto lá se fica, nos cerca como alarme e impede qualquer interação que dependa de um instinto diferente do de sobrevivência. Ou seja, para cada lugar, um certo trato.

O que dizer sobre a voz desses lugares? Seus sons típicos? Aqui me atenho mais a *como* eles soam e não exatamente *o quê* dizem (seu conteúdo): a acústica pode ser uma das principais portas de entrada para desvendar as vísceras de um espaço, o comportamento sonoro que modula os afetos do indivíduo e dos grupos.A característica acústica de um lugar devolve os sons que nele ressoam com uma nova face e possivelmente, outros níveis de sentido. Quem dá sentido é o sujeito, aquele que presencia/vive o fenômeno, e o mais instigante para nós aqui é ter em mente que o fenômeno acústico acontece em duas esferas que são distintas mas se agarram o tempo todo: a individual e a coletiva.Nesse sentido, faz lembrar de À l'écoute do filósofo Jean Luc Nancy, um grande esforço para explicar o fenômeno (qualquer fenômeno físico) a partir de esquemas que nascem da natureza da escuta, na contramão, segundo ele, da história da filosofia europeia, tradicionalmente atrelada às estratégias visuais e analíticas:

> Escutar tem como destino - ou é suscitado por - o lugar onde o som e o sentido se fundem e ressoam um no outro. Se o som é procurado dentro do sentido, o oposto também é válido: o sentido é procurado dentro do som. Assim, o sentido deve ser procurado na ressonância. Portanto a acústica seria uma espécie de molde do sentido; a caixa onde o sentido ressoa e significa. [...]Escutar é compartilhar o dentro e fora, a divisão e a participação, a conexão e o contágio. O som que penetra pela orelha propaga pelo corpo inteiro os seus efeitos. [NANCY, 2002,pg 7]

Apreender o ser, ou a verdade do fenômeno, é impossível para Jean Luc Nancy sem procurá-la nos ecos, reverberações, abafamentos, contenções que o som e seu significado provocam um no outro. São nas distorções, nos prolongamentos, nos achatamentos e não na *pureza* onde o *ser* pode ser apreendido. É no *como* que as coisas soam de onde emerge o rosto de uma possível verdade. A ressonância é assim, como um corpo. Na minha suposição "serão lugares, pessoas?" munida por Nancy, os lugares que ressoam são como um povoado de corpos com os quais nos relacionamos afetivamente. Faz sentido pensar em uma grande "pegação".

Um dia de variedades

Gostaria de seguir aqui com alguns exemplos de como isso acontece na prática, por meio do projeto ao qual me dedico desde 2012, a caminhada silenciosa. Neste trabalho que tem duração de oito horas, reúno cerca de vinte pessoas para uma deriva urbana cujo roteiro foi previamente organizado por mim. Como já anuncia o seu nome, a caminhada é feita sob voto de silêncio, deixando os participantes em um estado muito diferente em relação ao comportamento cotidiano movido pelo capital na cidade (entenda-se deslocar-se na cidade para o trabalho, para o consumo, para o lazer intermediado pelo consumo). Visitamos uma série de lugares que possuem características acústicas das mais diversas (becos, terraços, porões), lugares produtores de som (casas de máquinas, natureza) ou onde existe algum tipo de performance corrente ou potencial (espaços religiosos, fóruns, auditórios, *backstages*). Pensando que o dia foi desde a Revolução Industrial sendo divido pragmaticamente entre trabalho, lazer e sono, pensei que a caminhada pudesse ocupar o espaço reservado para o trabalho, de forma a trazer um descolamento ainda mais radical em relação ao dia comum, para quem participa.

A caminhada já aconteceu em diversas cidades como São Paulo, Niterói, Valparaíso, Riga, Helsinki e Amazônia (partindo de Manaus), mas se iniciou e se concentra no Rio de Janeiro, cidade onde moro. Acredito que a capital carioca é responsável por inspirar formas que hoje utilizo onde quer que eu vá com o projeto, sendo a principal delas a pausa em lugares específicos para nada fazer, numa atitude que seria completamente antiutilitária do espaço público se não fosse o meu entusiasmo em encontrar os locais certos para dormir em público.

O dia 28 de maio de 2013, a terceira caminhada silenciosa, foi especialmente marcante por ter oferecido uma variedade de contrastes e ambientes onde foi possível experimentar a característica acústica dos espaços, sua relação com o poder e com sensação de ordem social. Imagine a sequência:

1. O grupo se reúne no Largo da Carioca, centro do Rio de Janeiro, onde há uma boa concentração de pedestres e de performers de rua. Um desses performers é um senhor de sessenta e muitos anos equipado com um microfone sem fio,segurava uma caixa. Ele oferecia (de graça) mensagens de Deus escritas em pequenos papéis. Sua voz ecoava tranquila pelo Largo. Esta pessoa tolerava.
2. Nós vamos em direção ao enorme edifício do Banco Nacional do Desenvolvimento, o BNDES. Depois do estranhamento inicial que o grupo silencioso causa na recepção, o chefe da segurança começa uma visita guiada por diferentes andares, nos levando à casa de máquinas e ao heliponto. No terraço, alguns dos participantes deitam nas marcações de pouso dos helicópteros. Depois disso, somos levados a uma grande sala de reuniões com vidros espelhados pelos quais só se pode enxergar pelo lado externo. A massiva mesa central é repleta de microfones e sistemas de intrafone. Ao lado deste ambiente está a sala da presidência, ou melhor, da presidenta Dilma. Assim que a porta se fecha, o silêncio é sepulcral. Nada pode-se ouvir do lado de fora: é a proteção do segredo de estado. Do alto desta sala, olhar para baixo em direção ao Largo da Carioca é quase desolador já que a sensação de poder e influência sobre a vida comum ameaça todos os pensamentos. Esta pessoa escondia.
3. Saímos do BNDES e logo em seguida entramos no Santuário de Santo Antônio coberta de ouro, e marco de onde o mar chegava originalmente na orla do Centro do Rio. Ao lado da Igreja, uma capela estava lotada de fiéis que cantavam e rezavam. O nosso grupo silencioso se mistura ali dentro entre os fiéis. Soube que houveram alguns participantes que experimentaram uma confissão silenciosa, por meio da escrita e de mediadores que se voluntariaram espontaneamente. Esta pessoa extravasava.
4. Ao final da tarde, cansados, paramos dentro do refeitório localizado no porão do Museu de Arte Moderna, onde ao lado está uma gigantesca estrutura do ar condicionado construído na década de cinquenta. Muitos fecharam os olhos, alguns dormiram com a

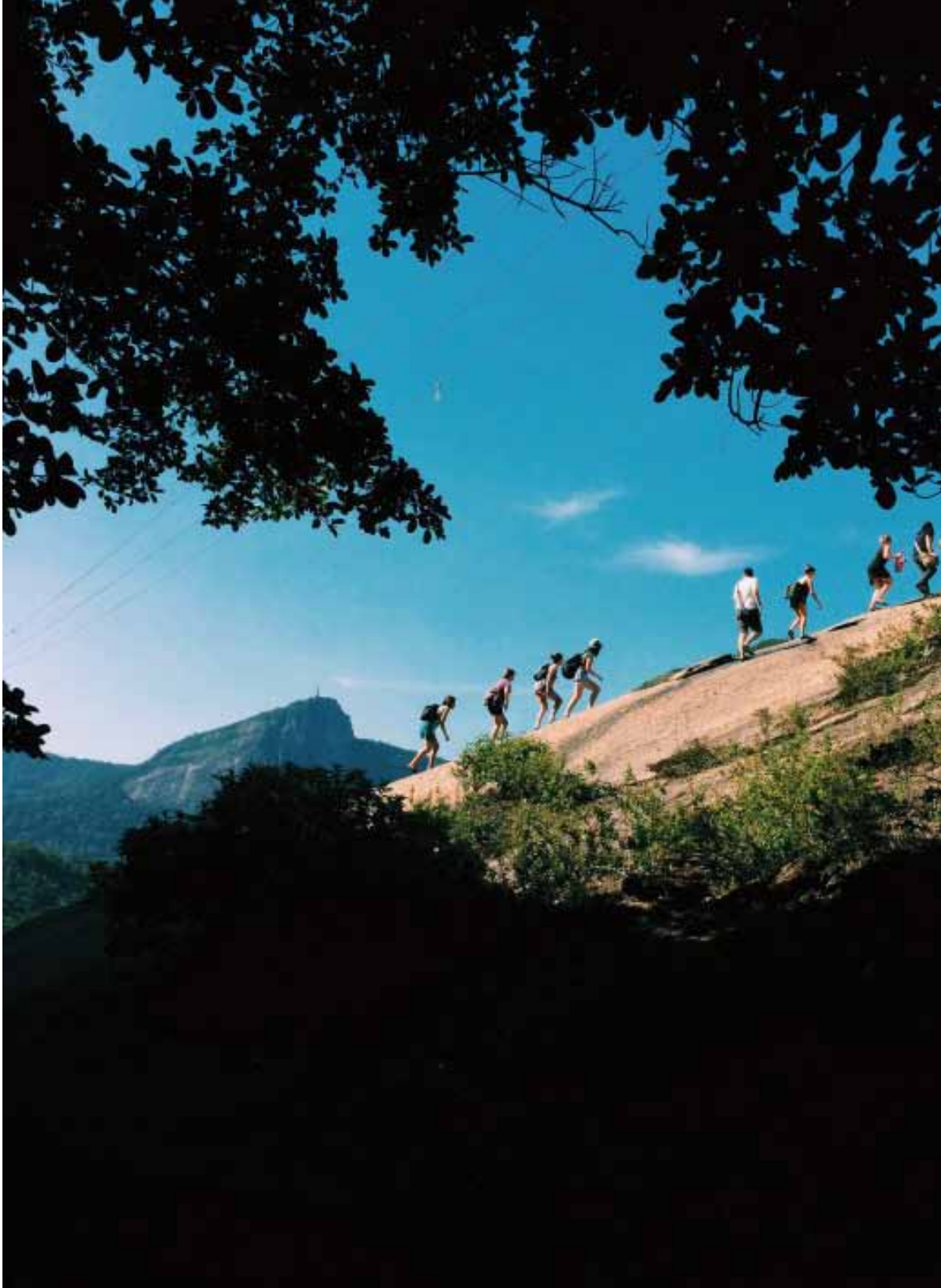
cabeça nas mesas, enquanto o som incessante da cachoeira artificial que refrigera o sistema refrescava os ouvidos já superutilizados. Esta pessoa massageava.

Toda caminhada termina com um jantar especialmente preparado para a ocasião. Durante esta celebração final é possível novamente falar, e é quando os participantes comentam suas memórias e experiências. Foi nessas ocasiões onde o que eu ouvia de seus relatos me mostrava que muitos deles se relacionavam com os espaços com uma empatia quase humanizada. Desde o início me identificava com esta atitude e passei a adaptar minhas ações tratando os espaços com a educação que exige um ser humano ou com a informalidade que é necessária para convencer alguém.

Nadando no ruído

Desde os primeiros experimentos que me ajudaram a encontrar a forma atual da caminhada, ficou claro como abolir a comunicação oral funcionaria um atalho para encontrar essas "pessoas" - a sonoridade típica de um lugar - adentrar os lugares de forma aberta para ouvi-los. Experimente na prática: é fácil observar como a palavra serve como uma pequena "fuga". Grupos que andam na rua estão geralmente conversando, formando um cercado linguístico interpessoal dentro de um ambiente maior: o espaço público urbano. Sair para ouvir diferentes espaços da cidade enquanto se conversa sobre *qualquer coisa* fazia pouco sentido para mim. Eu precisava de uma "liga", uma "cola" que desse integridade e densidade para a experiência acústica, e essa cola é a abolição da linguagem verbal. Assim, quebrar estas cercas que a linguagem impõe na experiência *com o que está fora*, foi para mim uma forma de convidar as outras pessoas, pessoas-lugares e fenômenos para dentro do círculo das 20 pessoas que caminham.

O cérebro, desprovido da necessidade de produzir palavras se reacomoda em outras atividades, e aqui na caminhada silenciosa arrisco dizer que o cérebro encontra conforto na observação, na escuta e na comunicação extra-verbal. O empresário manauense Ives Montefusco, participante da caminhada na Floresta Amazônia, disse o quanto sua memória tornou-se ativa colocando-o vividamente em acontecimentos de trinta ou quarenta anos atrás. Assim, consigo dizer também que o estado silencioso abre um maior espaço para a função da memória e por consequência, a geração de novas ideias, já que é muitas vezes no choque entre antigas acepções e novas percepções que as ideias inovadoras surgem.



Refúgio no caos

Estamos acostumados a pensar que a realidade é um véu que um dia vai se rasgar. Nessa ideia de que a realidade é um véu temporário, o mal-estar só existe porque ainda não ganhamos aquilo que desejamos, ainda não conquistamos o status profissional que sonhamos, não chegamos ao ideal pelo qual estamos lutando, ou a forma física, o lar/carro/parceiro dos sonhos, enfim, ainda não apaziguamos as ambições. Conquistar todos os desejos faria com que essas insatisfações cotidianas se neutralizassem, e assim, um véu iria se rasgar e uma vida plena e verdadeiramente poderosa/bela/interessante/justa se tornaria então a nova regra: a realidade "premium". Ledo engano, porque o saco dos desejos e insatisfações não tem fundo.

Apesar de ter certeza de que qualquer trabalho estético é em si um antídoto para a precarização da consciência da realidade, uma forma de *confiar no que está aqui*, acredito que é por conta dessa "ideia de que existe algo além" a razão pela qual se utiliza a cidade, o espaço público, e os ouvidos (e sentidos) de forma tão utilitária e precarizante. O espaço público no Brasil é lugar de passagem, dos moradores de rua, da prostituição, do camelô, do crime, do caos. Nessa forma utilitária de pensar, o que está aqui não presta, o que realmente interessa está além, fora do alcance do homem comum. O objetivo é portanto "se diferenciar" para encontrar seu *eldorado* pessoal e perder o menor tempo possível com essa feiúra toda que é a cidade. Enquanto isso, nos fechamos em uma vida mecânica de pouquíssima criatividade, interesse, assombro ou imprevisibilidade. O contato social, hoje cada vez mais "condominizado" pelas redes sociais, vai se resumindo às pessoas que desejam ou acreditam no mesmo que nós, que estão na mesma classe social ou raça que nós, possuem o mesmo juízo estético que nós, sufocando a possibilidade de uma vida socialmente diversa.

A minha experiência com o silêncio coletivo está longe de dar conta desses problemas estruturais. Entendo o quanto o meu alcance é parcial, não radicalmente diverso e dependente das mesmas estruturas que nos isolam, como as redes sociais. Ainda assim, encontro nela um desafio misturado com conforto, uma espécie de ensaio de como seria uma maneira alternativa de se comportar:

1. As vinte pessoas geralmente não se conhecem, e ainda assim passam oito horas fisicamente próximas e em silêncio, ou seja, em uma condição anônima e íntima.

2. Sem as palavras, não existe o peso social das perguntas "O que você faz", "Onde você mora", existe assim a sensação de horizontalidade.
3. O objetivo é abrir o corpo para o encontro com os lugares-pessoas, para a pegação acústica, nadar no som e na situação *que está aqui*.
4. Muitas vezes "o que está aqui" não é nada especial ou promissor. É somente uma casca relativamente vazia onde o sujeito pode projetar o que quiser, focar no que quiser, derivar onde desejar.

Humanizar pelo ouvido, aprofundar pelo silêncio, é o exercício que tenho o prazer de fazer com todas as pessoas que já se apresentaram para a caminhada, em formas e modos que se mutam, se coletivizam e cada vez mais fogem das rédeas do controle excessivamente racional do tempo e do espaço. Enquanto a realidade mostrar pouca ou nenhuma suspeita de que é só um mal-estar temporário, gostaria de ficar sempre fora dos condomínios que nela foram e serão construídos.E de preferência, acompanhada.

Referências

NANCY, Jean L. *AL'écoute*. Paris: Galilée, 2002.

O instrumento como um outro

*Tato Taborda**

RESUMO: Esse texto propõe um deslocamento da noção de instrumento musical da ordem do objeto utilitário para a do indivíduo, não apenas dotado de uma voz, dadas as suas características físico-acústicas, mas também de uma fala, de uma potência discursiva. Para isso convoca o pensamento do filósofo francês Gilbert Simondon que, já a partir da década de 50, trouxe uma nova perspectiva para a questão da individuação de entes não orgânicos, técnicos, tecnológicos, propondo uma ontologia do objeto técnico com sua tese *Du modes de existence des Objets Techniques*. O campo de experimentação para essas reflexões é um trecho do documentário *Nelson Freire*, onde são investigados os modos de relação entre um piano de concerto e dois indivíduos humanos com quem interage.

PALAVRAS-CHAVE: instrumento musical, experimentação, meios tecnológicos, individuação, Gilbert Simondon

ABSTRACT: This text proposes, a displacement to the concept of musical instrument, from it's acception of utilitary object to the status of an individual, defined not just by a voice, due to it's acoustical properties, but also by a speech, a discursive potential. On that behalf, the text evokes the ideas of the French philosopher Gilbert Simondon who, since the late 50's, brought to discussion a new perspective to the issue of individuation of non organic, technical beings, proposing an onthology of the technical object with his thesis *The Modes of Existence of the Technical Objects*. The experimental field for those reflections is a scene from the documentary film *Nelson Freire*, where the interactions between a Steinway piano and two human individuals are investigated.

KEYWORDS: musical instrument, experimental, technical object, individuation, Gilbert Simondon

*Tato Taborda é compositor artista sonoro dedicado à experimentação musical e professor da Universidade Federal Fluminense-UFF, dedica-se também à criação de instrumentos musicais não convencionais. Pesquisa as relações da sonoridade com a dança e a cena contemporânea. Compôs em 2010 a ópera multimídia *A Queda do Céu*, por encomenda da Bienal de Munique.

O caminho para resolver o conflito entre valores humanos e necessidades tecnológicas é quebrar as barreiras do pensamento dualístico que nos impedem de entender que tecnologia não é exploração da natureza mas fusão da natureza e do espírito humano em um novo tipo de criatura que transcende ambos.

Robert M. Pirsig: Zen and the Art of Motorcycle Maintenance.

Epí(fono/filme)grafe

O documentário do cineasta João Moreira Salles sobre o pianista Nelson Freire[1], traz um trecho revelador da potência discursiva de instrumentos musicais e do complexo feixe de energia e afetos que se estabelece entre esses entes e os indivíduos com quem interagem. No caso do filme, trata-se de um piano Steinway de concerto, recém saído da oficina de manutenção. Na cena anterior, vísceras à mostra, vemo-lo desmontado e despido de qualquer garbo. Sua máquina (o conjunto de teclas, martelos e acionamentos internos), tal qual um órgão destacado do corpo durante uma cirurgia de grande envergadura, repousa inerte e vulnerável em uma mesa, como um paciente em anestesia profunda. Com uma chave de fenda fina e comprida o técnico-cirurgião faz pequenas intervenções e ajustes aqui e ali, em busca da restauração de uma sanidade que os ouvidos e mãos do pianista, num primeiro ensaio em cena não incluída no corte final, julgaram abalada. Corte.

Na cena seguinte vemos o mesmo instrumento recomposto e postado no centro do palco vazio da enorme Sala São Paulo, também vazia, algumas horas antes do concerto. Nelson Freire entra, senta-se e toca o final da parte solo de um concerto para piano e orquestra, acompanhado por uma orquestra imaginária regida por um regente invisível. Ao final, após uma longa pausa ainda sentado diante do instrumento, Nelson se levanta com expressão desconsolada e diz a um interlocutor que se aproxima: - "é, não adiantou, pianos são pessoas. Sabe antipatia mútua? Pois é, eu e esse piano não nos damos bem. Na verdade nunca nos demos. Ele simplesmente não gosta de mim! Não sei por quê, nunca fiz nada para ele..."

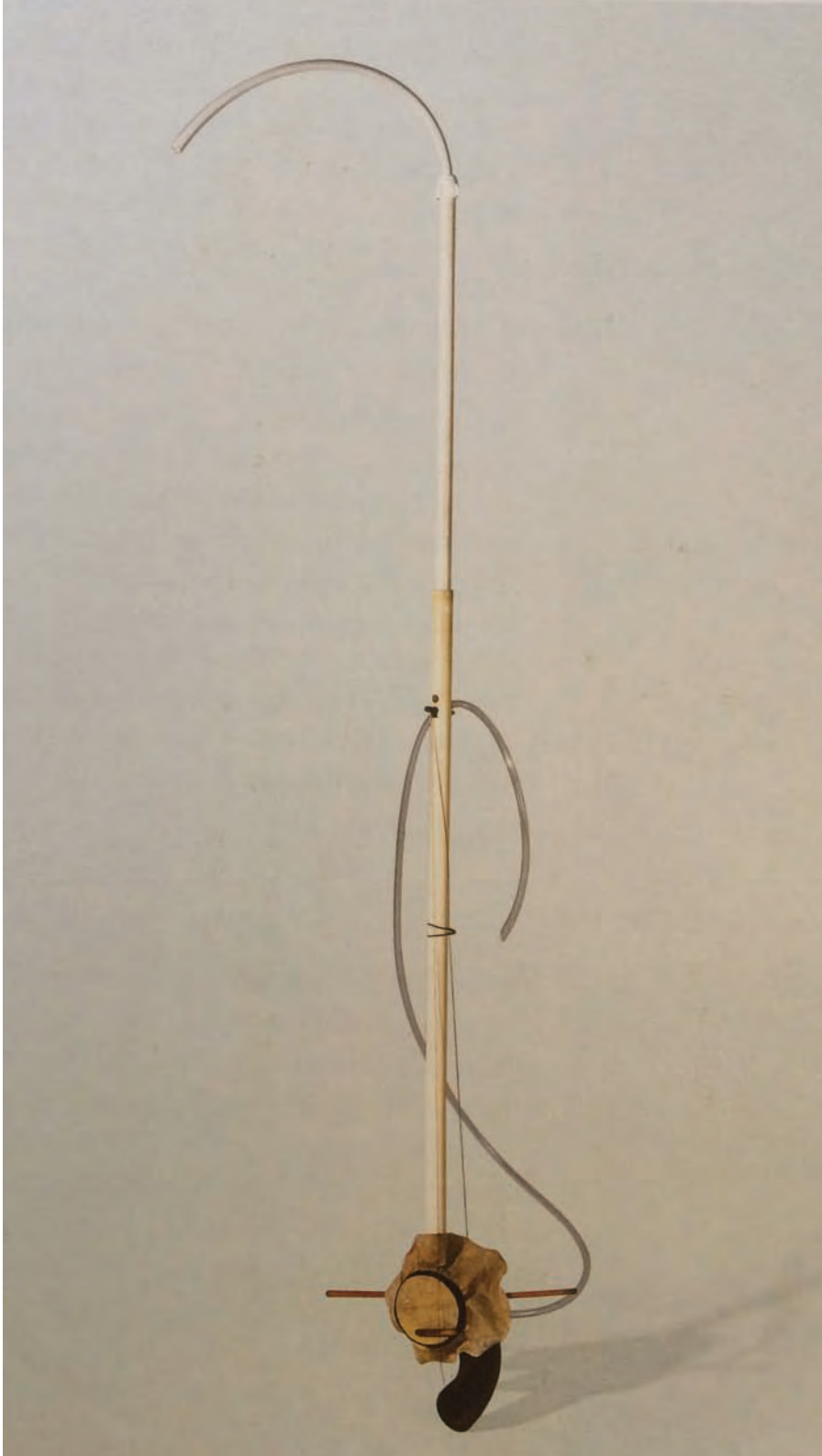
Avesso de errata (ou onde se lê isso, leia-se isso mesmo)

A ideia inicial para esse texto era de, partindo de uma investigação do modo de existência do piano Steinway do filme *Nelson Freire*, ampliar essa reflexão ontológica para dois

instrumentos-entes com os quais tenho realizado parcerias criativas nos últimos 20 anos: **Geralda** a mulher-orquestra[2] e **Felisberto** o radiopiano[3]. Entretanto, essa reflexão mais ampla, que incluiría também outros instrumentos-indivíduos, como o **Andarilho** de Walter Smetak,[4] ficou apenas no desejo do autor. Da mesma forma que os objetos técnicos um texto também pode ser pensado como um ente, com seu próprio modo de existência e desígnios. Preferiu, então, o texto-indivíduo aprofundar-se na exploração de um caso particular, protagonizado por um instrumento de caráter icônico, em busca de fundamentos para, talvez em um momento posterior, aplicá-los a um campo expandido dos instrumentos de música.

Geralda

Felisberto o radiopiano



O Andarilho de Walter Smetak

O instrumento enquanto coisa (ou menos que)

A idéia de instrumento de música está convencionalmente associada a um objeto imprensado entre dois sujeitos. Aquilo que Bernard Sève denomina como a "*velha noção de instrumento de música*",[5] define um objeto dotado de atributo se funções que o caracterizam, em primeiro lugar, como uma coisa, um "algo" com que se produzem sonoridades. Sua vocação é a de servir de meio, duto de passagem, superfície de trânsito inerte, anônima e sem significação entre duas instâncias de subjetividade reconhecida: as estruturas de pensamento de um sujeito e os ouvidos de outro. Um meio super condutivo pelo qual idéias musicais possam fluir de um sujeito que toca na direção de um sujeito que ouve (sendo que ambos podem se aglutinar no mesmo indivíduo). Nesse sentido, a significação de instrumento de músicas e irradia por um campo partilhado por termos como ferramenta, utensílio, dispositivo, artefato, aparato ou apetrecho. Se levado um pouco adiante, fora dos perímetros porosos e imprecisos do que é considerado música, o termo instrumento pode também significar modo, recurso, mecanismo, via, veículo, expediente ou mesmo documento jurídico (como uma procuração). Em todos esses casos instrumento designa sempre um objeto, um "algo portador", por cujo corpo transitam conteúdos originados em uma instância de concepção/emissão e destinados à outra, de recepção/interpretação. Por isso, para dar conta desse trânsito da forma menos obstrutiva possível, é imperativo que se negue ao instrumento qualquer estatuto de subjetividade. Afinal se, por definição, o instrumento-via serve de ligação entre dois sujeitos, qualquer emergência subjetiva sua teria um efeito subtrativo ou aditivo no fluxo de informação despejado de uma ponta à outra. Nesse caso, o instrumento deixaria de ser portador fiel da mensagem para imprimir nela uma assinatura, como seu co-autor. No entanto, como se trata de objeto assujeitado, o instrumento pensado como meio não pode, apesar do que formulou MacLuhan a mais de meio século, ser ele próprio o meio e a mensagem.[6]

Consequentemente, um instrumento de música deveria, por fidelidade ao campo de significado que irradia de sua etimologia, reduzir ao mínimo qualquer impedância entre essas duas instâncias de subjetividade autorizada, a do indivíduo que pensa a música e a de quem a escuta. Portanto, por motivo da mais estrita coerência lógica, não pode em relação à elas o instrumento-duto desempenhar mais do que uma função vascular para os fluidos que por ele escorrem. No entanto, apesar de tantas restrições impostas pelo léxico que define seu

estatuto, o instrumento-tubulação de passagem para substâncias secretadas fora de seu corpo, não deixa (pois não lhe pode evitar) de modular essas substâncias com suas qualidades intrínsecas. A matéria de que é feita seu corpo, suas dimensões, proporções e os diferentes modos com que é ativado pelo sujeito-emissor-das-substâncias imprimem nas películas que vibram nos ouvidos do sujeito-alvo-das-substâncias uma identidade, uma cor. Assim, diante da inevitável *foot print* acústicade sua diferença, expressa na manifestação identitária de sua natureza espectral, permite-se ao instrumento-coisa (por que não se lhe pode evitar) uma voz mas, jamais, a fala.

Enquanto isso, como diz Nietsche, repousa esse sujeito-senhor *a despeito da sua ignorância, sobre um fundo impiedoso, ávido, insaciável e mortífero, agarrado a seus sonhos assim como ao dorso de um tigre*.[7]

O instrumento-indivíduo: Simondon e os modos de existência do objeto técnico

Para um primeiro deslocamento do instrumento de música da ordem do objeto entre sujeitos para a do indivíduo que interage com outros indivíduos, convoco o pensamento do filósofo francês Gilbert Simondon que, já a partir da década de 50, trouxe uma nova perspectiva para a questão da individuação de entes não orgânicos, técnicos, tecnológicos, contribuíndo de forma pioneira para o desenvolvimento de uma verdadeira ontologia para esses indivíduos com sua tese *Du modes de existence des Objets Techniques*.[8] Refletindo sobre a interação entre seres vivos e objetos técnicos, Simondon observou que a cultura humana desenvolveu "um sistema de defesa contra a técnica, em nome de uma defesa do homem, supondo que os objetos técnicos não contém a realidade humana."[9] Essa prevenção, persistência de uma xenophobia primitiva contra um outro-diferente disfarçada por um "humanismo fácil",[10] ignora que "a presença do homem nas máquinas é uma invenção perpétua. O que reside nas máquinas é o gesto humano fixado e depositado em estruturas que funcionam."[11] A ignorância do sentido e dos modos de existência dos objetos técnicos opera para Simondon uma dupla alienação: do objeto e daquele que o maneja. Como antídoto, propõe que se espalhe pelo domínio dos objetos técnicos um sopro "humanista", um humanismo menos fácil, com um efeito libertador "análogo aquele desempenhado pela abolição da escravidão na afirmação do valor da pessoa humana."[12]

Essa analogia dá a medida da inconformidade de Simondon com as barreiras erguidas entre os domínios da cultura humana e da técnica por uma perspectiva ontológica assumidamente antropocêntrica e um sentimento em relação ao objeto técnico que oscila entre a indiferença e o temor. Indiferença diante de sua não-significância de objeto útil e servil e temor diante da ameaça de que a afirmação de sua existência e identidade ponha em risco nossa posição de domínio da natureza.[13] Ao mesmo tempo, denuncia uma visão autocrática da técnica (tecnocrática, portanto), para a qual "a máquina é apenas um meio: o fim é a conquista da natureza, a domesticação das forças naturais através de uma premissa de servidão. A máquina é um escravo que serve para fazer escravos".[14]

O reconhecimento de modos de existência particulares de indivíduos de diferentes ordens torna possível a tessitura entre eles de uma rede de relações de natureza horizontal e não-hierarquizada. Promover a interconexão entre esses indivíduos, sejam humanos ou técnicos, dissolve as barreiras erguidas pela cultura humana contra os objetos técnicos e favorece o trânsito fluido da informação de parte a parte. Para Simondon a individuação se dá, portanto, ao nível da informação, não mais da forma.

> *Poderia-se dizer que a forma, concebida como regularidade absoluta, tanto espacial quanto temporal, não é informação mas condição de informação. Mas a informação não é a forma, nem um conjunto de formas, ela é a variabilidade das formas, o aporte de uma variação em relação à uma forma.*[15]

Assim, não é a forma externa do piano Steinway que ontologicamente o faz diferente do indivíduo Nelson Freire, mas a informação que o constitui e que, permanentemente atualizada, chega aos dedos e ouvidos do pianista. O Steinway, ao contrário de ser o duto, o veículo dessa informação, é a própria informação corporificada, plasmada não apenas na matéria de que é feito, madeira, marfim, ferro, aço, cortiça e feltro, mas na série convergente de instâncias de invenção que vem se sucedendo desde sua gênese histórica[16] (primórdios do século XVIII com o *fortepiano* de Cristofori) até a sua forma atual. O indivíduo humano pode, então, na ontologia de Simondon, deslocar-se da posição de senhor-das-substâncias para a de inventor e agente capaz de fazer a "conversão em informação das formas depositadas nas máquinas",[17] um tradutor juramentado que facilita o diálogo entre objetos técnicos de diferentes linhagens

e deles com outros humanos. Um ouvinte atento capaz de perceber, também, variações de funcionamento como portadoras de informação.

> O *ruído de um motor não é, em si, valor de informação. Ele adquire esse valor pela sua variação de ritmo, de frequência ou de timbre, a alteração dos seus transientes que traduzem uma modificação de funcionamento em relação ao funcionamento que resultou da invenção.*[18]

É a partir das informações contidas em sutis e misteriosas "modificações de funcionamento" do indivíduo-Steinway da Sala São Paulo, percebidas apenas por Nelson, que a dramaturgia do trecho do filme se desdobra. A cena nos apresenta três indivíduos, de onde irradiam três diferentes perspectivas internas à cena, sem levar em conta as milhares de outras, externas, se considerados seus espectadores. A perspectiva do técnico-cirurgião George Boyd, que faz o reparo no instrumento a pedido de Nelson é, como define Simondon, a do tecnólogo que se especializa em entender o idioma das máquinas, no caso, de uma máquina em especial, a máquina-piano. Sua atuação não é meramente técnica, funcional, mas de atualizador da série de invenções que se sucederam até a forma presente do instrumento. Se formos traçar sua genealogia, sua *linhagem* como diz Simondon, chegaríamos em Bartolomeo Cristofori, criador do *Fortepiano,* antepassado setecentista do piano moderno. Boyd, um reconhecido especialista americano-brasileiro treinado na fábrica Steinway em Nova Iorque, poderia ser uma espécie de "psicólogo e sociólogo das máquinas, vivendo em meio a essa sociedade de seres técnicos dos quais é a consciência responsável e inventiva."[19] No entanto, a partir da reação de Nelson quando reencontra o instrumento após a "intervenção" de Boyd, algo parece ter escapado à capacidade do especialista,como sociólogo, de mediar conflitos entre partes. Nelson parece convicto quando afirma que o indivíduo-Steinway – *simplesmente não gosta de mim!* Algumas hipóteses: talvez a ação desse atualizador da invenção devesse ir além de uma especializada "consciência da natureza das máquinas",[20] para outra mais abrangente,uma "consciência das relações mútuas entre as máquinas e de suas relações com o homem e com os valores implicados nessas relações".[21] Outra hipótese seria de que aquilo que o indivíduo-Steinway fala para Nelson, fala apenas para Nelson, não para Boyd. Afinal, Nelson propõe ao Steinway um diálogo muitíssimo mais complexo e demandoso do que aquele entabulado entre Steinway e Boyd. Um pouco como as relações de um treinador e de um jóquey com um mesmo cavalo. A resposta do cavalo às demandas do jockey durante o calor de um páreo (e a troca de informações entre os dois indivíduos) seria de outra natureza e intensidade àquelas

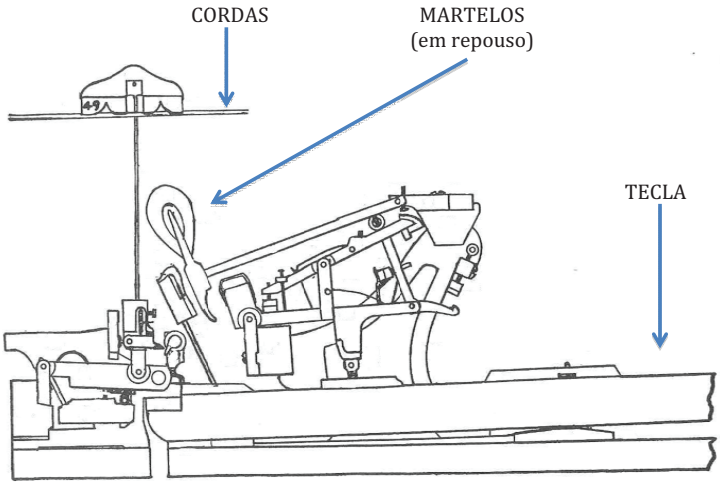
obtidas pelo treinador durante a preparação. Trata-se do mesmo cavalo, enquanto forma externa e corpo orgânico, mas submetido a dois regimes de diálogo diferentes, que por sua vez revelam dois diferentes regimes de informação. Mas, afinal, que informações são essas? O quê, exatamente, Steinway diz a Nelson que não diz a Boyd?

Para responder a essas perguntas precisamos voltar às reflexões sobre os modos de relação entre indivíduos técnicos e humanos e a forma com que físicamente interagem, pois essa é, precisamente, a chave para entendermos como as informações de indivíduos de diferentes ordens transitam e são mutuamente recebidas. O pensamento de Simondon evoca um sentido de continuidade entre os campos da técnica e da estética, campo ampliado que nomeia de"tecno-estético".[22] Em carta ao filósofo Jacques Derrida, reflete lindamente sobre a dimensão háptica que se instaura quando humanos entram em relação íntima com ferramentas e instrumentos:

> *A contemplação não é uma categoria técnico-estética primária. É no uso, na ação que se torna uma experiência de certa forma orgásmica, um meio tátil e motor de estimulação. Quando uma porca que está emperrada é solta, experimenta-se uma sensação motora de prazer, uma certa alegria instrumentalizada, uma comunicação, mediada pela ferramenta, com a coisa na qual a ferramenta está trabalhando (...). É um tipo de intuição que é perceptiva-motora e sensorial. O corpo do operador dá e recebe. Poderíamos continuar assim quase indefinidamente, movendo--nos mais ou menos continuamente para a sensação que instrumentos artísticos dão aqueles que os tocam: o toque nas teclas do piano, sentindo a vibração e tensão das cordas da harpa ou a sensação do atritar das cordas de uma viela de roda pelo cilindro coberto de resina – é um registro quase inesgotável. Arte não é apenas objeto de contemplação; para aqueles que a praticam, é uma forma de ação que é um pouco como a prática de esportes. Pintores sentem a sensação grudenta da tinta que misturam na paleta ou espalham pela tela. A tinta pode ser mais ou menos oleosa e essa sensibilidade táctil, vibratória, entra em jogo na ação do artista, especialmente quando o pincel ou a faca entram em contato com a tela que é elasticae vai sendo tensionada contra a moldura. (...) A mesma coisa com a música: pode-se pensar, por exemplo, no peso dos abafadores do piano e na energia cinética do tocar que ordena um deslocamento dos abafadores apertando o pedal "piano";[23] quando os feltros são levantados, deixam as cordas livres o que permite misturar sons em uma vibração que tende a decrescer, e esses sons sãoativados por martelos.Estética não é, afinal, a sensação "do consumidor" da obra de arte. É também, e mais originalmente, o conjunto de sensações, mais ou menos rica, dos próprios artistas: é sobre um certo contato com a material que está sendo transformado através da obra. Experimenta-se algo estético quando se faz uma solda ou aperta-se um parafuso longo.Há um espectro contínuo que conecta a estética à técnica.[24]*

Assim, no momento em que os dedos de Nelson tocam Steinway as teclas de Steinway também lhe tocam os dedos, devolvendo-lhe o toque. O teclado de Steinway, que não é corpo

passivo e neutro, responde com um determinado peso, uma resistência, uma impedância ao toque de Nelson. "O corpo do operador dá e recebe."[25] Essa conexão entre os dois indivíduos abre um circuito para a passagem de informação como faz um interruptor de luz, quando dá passagem à carga elétrica interrompida. As teclas de Steinway afundam sob a pressão dos dedos de Nelson, que superam em pressões variadas a impedância das teclas do Steinway. Cada toque dos dedos do pianista dispara encadeamentos complexos de 28 instâncias de amortecimento e propulsão do impulso inicialno interior da máquina-piano, até que a tecla volte à posição de prontidão inicial, não sem antes golpear as cordas com o feltro denso mas elástico dos seus martelos. Essa multiplicidade de instâncias na propagação da informação pelo corpo da máquina, e num percurso de molas, pinos de pivotagem, engates, tiras de camurça, alavancas e contrapesos, introduz no sistema um teor de indeterminação considerável, considerada a perspectiva do humano que a toca. Essa indeterminação, que torna o jogo dos dois mais complexos, rasga os limites do horizonte de previsibilidade do pianista e aumenta como consequência, a possibilidade de que a resposta do piano seja recebida como informação, como surpresa fortuita ou inquietante que vem de um outro.



Máquina interna de um piano de concerto (28 instâncias de conversão do movimento entre o apertar da tecla e a percussão do martelo nas cordas).

Se desenrolarmos para os dois lados, como um novelo, esse instante em que as peles dos dois indivíduos se tocam, encontraremos em uma ponta, as estruturas do pensamento de Nelson que informam seus dedos e, na outra, a sonoridade do Steinway que informa ao ar e aos ouvidos. Assim, ao mesmo tempo em que sua voz intrínseca (não uma voz genérica de piano, mas a voz **desse** piano) é modulada pela ação de Nelson, essa voz também informa e modula com sua concretude físico-acústica as estruturas de pensamento do pianista. Em uma ponta, música em estado potencial. Na outra, potência despejada no ar. Essas duas pontas, no entanto, se tocam, torcidas em uma banda de *moebius* que conecta, em fluxo contínuo, o interno ao externo. Estruturas do pensamento e sonoridades não são, portanto, limites nas extremidades de uma linha reta mas posições antípodas no movimento orbital, cíclico e retro-alimentativo, da informação liberada pelos dois indivíduos.

Nesse sentido, quando Nelson diz "– o piano não gosta de mim", está se referindo à informações específicas que recebe do Steinway sob a dupla forma de pressão variável, na ponta de seus dedos e na película de seu tímpano, que indicam um desencontro entre as estruturas do pensamento que movem seus dedos, sua idéia de música, e a resposta do instrumento que recebe por via tátil/auditiva. Quanto ao terceiro personagem da cena, o tecnólogo, o que Steinway diz a Nelson diz só a Nelson, não a Boyd. Apesar de sua experiência como inventor, sociólogo e psicólogo de objetos técnicos, Boyd não tem meios ou sensores suficientes para traduzir a fala e acessar os significados que só Nelson recebe e que lhe confirmam que o Steinway está realmente indisposto consigo. O que exatamente ele fala talvez não saibamos nunca mas, felizmente, isso não é tão importante quanto reconhecermos que, de direito e de fato, o instrumento-indivíduo fala.

Notas

1 Nelson Freire é um documentário cinematográfico dirigido por João Moreira Salles sobre o pianista brasileiro. Produção Bretz Filmes, 2002.

2 **Geralda** é uma estrutura multi-instrumental, uma orquestra-de-um-homem-só, construída pelo compositor Tato Taborda em parcería com Alexandre Boratto, a partir de uma bolsa da Fundação Vitae, em 1993. O multi-instrumento foi construído para servir de acompanhamento à obra **Canções de Musgo e Pó,** escrita pelo compositor sobre poemas do poeta Matogrossense Manoel de Barros. Desde então, como um ser vivo, Geralda tem evoluído a partir das necessidades dos diferentes projetos em que tem sido utilizada. Instrumentos são acrescentados, retirados, amplificados, processados, desconstruídos, fragmentados, em um processo dinâmico em um território experimental que pode ser descrito como "tecnologia sem ponta". Apesar do multi-instrumento já existir a 10 anos,

só foi "batizada" **Geralda** em 2002, por uma amiga que descobriu que não apenas aquela orquestra era uma entidade feminina, como estava grávida. Em seu estágio atual, **Geralda** conta com aproximadamente 70 fontes sonoras diferentes, entre acústicas, eletro-acústicas e eletrônicas, divididas entre sopros, cordas e percussões, formais e informais, além de dispositivos automáticos e auto-executantes. A partir de 2005 a parceria foi enriquecida com o convite ao compositor Alexandre Fenerich, que armazenou em computador as principais sonoridades de Geralda criando um novo instrumento, uma Geralda virtual, que dialoga com a sua contra-partida real. A combinação desses dois ambientes conforma um terceiro instrumento, um superinstrumento chamado **Geraldona**.

3 **Felisberto** é um piano de armário sem as tampas de madeira, preparado com parafusos, garfos e diversos rádios de pilha, que são acionados pelas teclas. Isso faz de Felisberto um piano que não apenas emite, como os outros pianos, mas que também capta: um piano-antena ou um radiopiano. A gênese do instrumento foi o espetáculo Caprichosa Voz que vem do Pensamento, criado em parceria com a bailarina Maria Alice Poppe e o diretor teatral Aderbal Freire Filho inspirado na obra do escritor uruguaio Felisberto Hernandez. O escritor, que foi pianista concertista antes de se dedicar exclusivamente à literatura, tinha como característica principal em sua obra animar o inanimado. A colaboração com Felisberto também inclui a participação do compositor Alexandre Fenerich, que opera uma eletrônica em tempo real e difusão espacial realizados a partir de *samples* colhidas no próprio instrumento. A combinação dessas duas camadas, a do Felisberto real tocado por Tato e a sua contrapartida virtual, pilotada por Fenerich, cria uma terceira, o **Felisberto Campo**: um macro-instrumento, metade madeira e feltro, metade algorítimos e numeros, que integra os atributos acústicos, eletrônicos e digitais dos dois prévios em um encontro de quatro indivíduos, dois humanos e dois tecnológicos.

4 O **Andarilho**, nas palavras de seu inventor, "trata-se de um instrumento mendigo. Ele vive andando pelo mundo afora, também adentro, contando musicalmente suas andanças. Daí o instrumento ter função dupla. O tubo serve para tirar do *Andarilho* a sequência harmônica soprada. Ao mesmo tempo, a corda esticada em cima do tubo, que está ligado à uma pequena caixa acústica (um tambor de pele), é tocada por arco.

5 Sève Bernard, 2013. Pg.163

6 A expressão "o meio é a mensagem", foi criada pelo sociólogo canadense Marshall McLuhan em sua obra *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem* (Cultrix, 2002. No original, *Understanding Media: the extensions of man* , MacGraw Hill, 1964). MacLuhan foi pioneiro em apontar o papel interferente dos meios de comunicação em relação às mensagens que eles, supostamente, apenas veícularíam. É notável a semelhança entre os pensamentos de MacLuhan e Simondon, guardadas as diferenças de seus campos epistemológicos, particularmente pela atenção que dedicaram às interações sociais entre indivíduos humanos e meios tecnológicos.

7 NIETZSCHE, F. 2009 (pg. 530)

8 SIMONDON, Gilbert. 1989.

9 Ibd. Pg 9

10 Ibd. Pg 9

11 Ibd. Pg12

12 SIMONDON, G. 1989 (pg 9)

13 Vide sua corporificação nos mitos do *Golem*, *Frankenstein*, *Hal*, o computador autoritário e super-zeloso do *2001* de Kubrick, *O Exterminador do Futuro* ou mesmo, de forma mais assustadoramente descorporificada, no "*bug* do milênio"

14 Ibd. Pg127

15 Ibd. Pg 137

16 Simondon refere-se frequentemente à noção de gênese como *ontogênese*, uma gênese em devir e permanente atualização. Cada objeto técnico desdobra sua gênese em uma linhagem, de ancestrais e sucessores, definida pela série de versões que se sucedem em seu processo de aperfeiçoamento. Na origem de cada uma dessas séries, encontraremos sempre *um ato definido de invenção* (pg 43). Esse processo é referido por Simondon como de "concretização", na medida em que as séries de versões fazem um arco que parte do abstrato na direção do concreto. Quanto mais concretos vão se tornando em seu processo de aperfeiçoamento, mais os objetos técnicos se aproximam de objetos naturais.

17 Ibd. Pg 139

18 Ibd. Pg 139

19 Ibd. Pg 13

20 Ibd. Pg.13

21 Ibd Pg.13

22 SIMONDON, G. 2012. pg 1

23 O pedal "piano", também chamado como pedal *una corda* tem um efeito de surdina. Quando pressionado, desloca lateralmente o conjunto dos martelos para que, ao invés de percutirem nas 3 cordas afinadas em uníssono o façam em apenas uma, atenuando a intensidade do som.

24 Ibd. pg 3

25 Ibd.pg 3

Referências

NIETZSCHE, Friedrich. 'Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-moral' In: *Antologia de Textos Filosóficos*. MARÇAL, J. (org.) Curitiba: Seed, 2009, Tradução:Torres Filho, R.

PIRSIG, Robert M.. *Zen and the Arte of Motorcycle Maintenance*. New York: Bantam, 1984.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

SCHAFER, R. Murray. *The Tuning of the World*. New York: Random House, 1977.

SÈVE, Bernard, *L'Instrument de musique: Une étude philosophique*. Paris: Seuil, 2013.

SIMONDON, Gilbert, *Du mode de existence des object techniques*. Paris: Aubier, 1989.

_____ 'On Techno-Aesthetics' In *Parrhesia* n° 14, 2012, tradução Arne de Boever, (pg 1-8).

página do artista

Paulo Vivacqua*

Visagem#1 (polifonia), nome provisório para processo – trabalho em andamento, Amsterdam, 2015

Notas de Passagem ou Curso em Desvio

Amsterdam, 7 de Agosto de 2015

São os títulos para este texto que terminaram por se juntar ambos em único titulo. foi pensando assim em trazer essa vivacidade do pensamento na linguagem, sem dar contornos estritos, que o texto foi construído, buscando na medida do que se apresentava, uma relação com a fluência da música e a polifonia de sentidos e leituras decorrentes das palavras e das frases, assim como desvios inesperados de um curso ou até de uma interrupção abrupta.

Foi nesse desvio que minha trajetória se deu (lá pelo ano 2000), desde uma formação em música e composição, escrita e eletroacústica, para o campo híbrido das artes plásticas, que partindo de uma abordagem do som e sua relação com os demais campos das demais artes, principalmente seus contextos de apresentação e vivências configura o que chamo arte sonora.

10 de Agosto de 2015

Visagem#1 (polifonia), é o nome provisório que se me afigura para o trabalho a ser realizado em minha residência artística em Amsterdam (sendo convidado da plataforma Tarsila), Relatos e Visagens, o nome da exposição. A ideia do trabalho, à princípio, tinha como referência o livro

*Paulo Vivacqua tem formação em música, piano e composição, escrita e eletroacústica. Elabora sua obra a partir de um cruzamento de planos sonoro, plástico e linguístico. Suas esculturas, objetos e ambientes sonoros ativam narrativas do espaço, paisagens temporárias. Seus trabalhos procuram por esse território híbrido entre som/tempo e o espaço físico/localizado.

Turista Aprendiz, de Mário de Andrade, que traz consigo um conjunto de relatos dispersos entre a crônica e um diário que escreve durante sua viagem pelo rio-região amazônica, no mesmo período em que está escrevendo seu livro seminal, Macunaíma (o breve épico que narra as desconexas peripécias do anti-herói brasileiro). Inspirado na forma dispersa de sua escrita e partindo de outros estudos paralelos acerca da Amazonia, tanto de historiadores, cronistas quanto antropólogos fui tecendo o trabalho relatos: discursos, textos falados, gravados ou escritos. A ideia aqui era separar, dispor vários textos e gravações de diferentes períodos e origens para ativá-los através de releituras, justaposições e sobreposições, no sentido de gerar, através do cruzamento, novos sentidos e interpretações na condução dessas vozes; polifonia incompleta sempre aberta, como um alagado de rios que se espraiam e se retraem de acordo com as vazantes.

O fluxo permanente e circular das águas nos canais de Amsterdam me evocam movimento contínuo, vocal e polifônico, da música do último período de Orland di Lassus, em sua obra Hieremiae Prophetae Lamentationes. Essa simples analogia aos rios são o suficiente para cruzar voz, texto e a plasticidade de diversos materiais como os fios e falantes usados na instalação física e no desenho (ponto e linha) do trabalho no espaço. Assim Visagem#1 se constrói a partir do entrelaçamento das vozes indígenas com a polifonia do período flamengo nos Países Baixos, fisicamente instalados nas paredes os falantes e fios (ponto e linha) se conectam de modo a sugerir a imagem de um mapa que se assemelha as linhas do mapa de Amsterdam, recortada por seus canais e ruas curvas.

No mesmo processo de formação (forma em ação) os relatos são confeccionados, em um constante fazer e desfazer de cenários, comentários e estórias.

12 de agosto 2015

Hoje ao acordar me dei conta que levaram a bicicleta que peguei emprestada há não mais que 3 dias atrás e penso, estou em Amsterdam, deu bobeira eles levam sua bike sem perdão (não prendi a tranca ao corpo da bicicleta, mas apenas na roda. ingenuidade minha). dizem que passa uma Kombi à noite levando várias, a universal máfia da bicicleta, aqui porém, mais tradicional e sofisticada.

13 de agosto de 2015

Sem problemas, andar a pé é praticamente uma forma de musicoterapia, harmoniza os ritmos orgânicos do corpo. Já, de bicicleta, a velocidade e o fato de manter seus reflexos motores mais aguçados e a objetividade do lugar de destino, limitam muito a escuta existencial e desinteressada do passo a passo. Peripatético. (…)

Entretido entre estudos, entusiasmado com a idéia de iniciar um projeto inacabado sobre um projeto inacabado de Mário de Andrade. Índios Do Mi Sol. Por uma etnomusicologia imaginária. "É curioso que só tinham concepção de deuses do mal. um deus bom não possuíam. A mitologia deles era francamente demonologia perversa como o diabo. Aliás, nesse povo tão cheio de bom-sendo, o conceito do Bem era tão diluído ou indiferente que a bem dizer não existia. Tinham várias frases, com modificações musicais sutis pra designar qualquer noção maléfica, mas pra designar a noção benéfica contrária, quando possuíam, apenas uma frase única, genérica e geral. Assim, por exemplo, contestar quarenta maneiras diferentes de dizer "tenho fome". Ora esta era justamente uma das causas da grandeza dos índios Do-Mi-Sol, pois tinham feito da vida um mal a conquistar, um demônio a abrandar. Eram, no fundo, mas no fundo apenas ideal, uns incontentados. E disso lhes vinha ao mesmo tempo uma atividade enormemente progressista, um conformismo a toda prova.

Para se perceber quanto era sensível esta noção pessimista da existência, basta lembrar a palavra que principiada num determinado som mais grave, por meio do embalanço de um grupetto atingia a quinta superior. Notei logo nas primeiras horas que essa música era repetidíssima e quando lhes perguntei o sentido me responderam que significava "inimigo". Fiquei muito sarapantado, pois então pude realizar que era a música com que todos se tratavam mutuamente, e pus minhas dúvidas ao intérprete. Este, coitado, não era muito sabido e principiou insistindo forte que o tal fraseio significava "inimigo" sim. Mas o filósofo, que estava ao lado,escutando com paciência, principiou chilreando mansinho e o intérprete escutou, escutou e me esclareceu o caso. É que na língua do Do-Mi-Sol a intensidade da emissão, os fortes, os pianos, os crescendos e decrescendos não só davam variantes de significados as expressões, como as podiam modificar profundamente. Não fundamentalmente porém. E este era o caso da palavra em discussão. Os Do-Mi-Sol não tinham nenhuma palavra pra indicar o amigo, o companheiro, o chefe, o proprietário, o escravo, nada disso. Só tinham mesmo uma palavra

para designar a inter-relação entre os seres humanos do mesmo sexo e não da mesma família, e essa palavra era aquela, "inimigo". Mas se pronunciada em fortíssimo, por exemplo, a palavra tomava as nuanças de conceituação do "chefe", ao passo que em pianíssimo, significava "amigo", sem por isso perder a noção preliminar de "inimigo". A mim, logo de inicio, desque botei atenção naquela semântica ativa, notei que todos me tratavam num mezzoforte que ia em decrescendo, o que significava, mais ou menos, "inimigo curioso, desprezível por ser de raça inferior". Mas no fim das nossas relações já quase todos, com exceção de uns quatro ou cinco, me tratavam em pianíssimo com tendência crescente, o que não deixou de me sensibilizar." [in O Turista Aprendiz, Mário de Andrade, 1927].

E foi assim mais ou menos para não me estender indefinidamente, sobre um texto que nunca termina, que fui me imbuindo da ideia do discurso como um forma de escultura, e como no jogo de sentido e som, podia se construir cenários e desenhar formas a partir da linguagem falada ou escrita, desde a descrição tanto de paisagens quanto de lugares e trajetos, quanto pensamentos e coisas invisíveis, mas sentidas, como o vento. Manter aberta essa percepção, como um canal musical do pensamento sempre se construindo e destruindo, em um fluxo constante como um rio.

Estes relatos, portanto, partem de uma escrita-escuta polifônica,de múltiplas leituras (entre elas amazônicas), recortes de textos ou vozes deslocados, transfigurados, como a transposição de um rio. Partindo do rio como discurso, e este mesmo, como um desvio de curso.

ARI
CALENDAR
Finnegans Wake
SHUPHUN

Por
crit
ELEMENTOS DE
FOLCLORE MUSICAL
BRASILEIRO
FLAUSINO RODRIGUES VALE
brasiliana

conexão internacional
connexion internationale

La Pregunta Fundamental. *Elementos de la semiótica peirciana para la Investigación en arte*

*Roberto Fajardo**

RESUMO: O texto explora maneiras de inferir através da lógica e sua relação com a prática daquilo que entendemos como "arte", a partir da proposta de Peirce que considera a abdução como a lógica do raciocínio sintético; em um processo contínuo e dialético com a teoria Kantiana. Com este exercício buscamos verificar a estrutura fundamental dos silogismos em questão e estabelecer critérios que permitam compreender a lógica do processo criador e fundamentá-lo considerando os processos próprios da criação artística.

PALAVRAS-CHAVE: lógica, abdução, arte

ABSTRACT: The text explores the types of inferences accepted by logic and their relation with the practice of what we call art. Through Peirce's proposal of abduction as the logic of synthetic reasoning and on a continuous dialectic with Kant, the fundamental structure of the syllogisms in question is verified and an attempt is made to determine a criterion that allows the logical understanding of the creative process and provides a basis for the practice of art from this perspective.

KEYWORDS: logic, abduction, art

*Roberto Fajardo é panameño.Realiza sus estudios Universitarios en Brasil, Licenciatura en Pintura (1985), Dibujo (1986), Postgrado en Historia del Arte (1990) Maestría (1994), Especialización en Docencia Superior, Universidad de Panamá (1997) y Doctorado en Artes Visuales (2005). Fajardo-González inicia aquí su carrera profesional, habiendo merecido varios premios en diversos certámenes de Arte. Ha desarrollado una labor docente en varias universidades y centros de arte. Ha realizado exposiciones entre individuales y colectivas en Panamá, Brasil, Nueva York, Washington y Moscú. Actualmente es profesor catedrático de la Universidad de Panamá y actual Vicedecano de la Facultad de Bellas Artes.

El debido abordaje de la investigación en el campo de las artes viene dado por la necesaria aproximación a la propia naturaleza del arte, un asunto siempre espinoso. El arte como actividad y proceso ha tenido un desenvolvimiento permanente y paralelo al desarrollo del conocimiento por inferencias. No necesariamente le es opuesto u hostil, muchas veces se entrecruzan y se retroalimentan.

Sin embargo, tal abordaje o definición debe ser propuesta desde el mundo de las inferencias o al menos comunicada y expuesta en términos del desarrollo del conocimiento teórico y sistemático que permite el establecimiento de los paradigmas en la actualidad disciplinaria.

Una de las primeras tareas al respecto es considerar los modos de inferencias y su relación con la práctica de esto que llamamos arte.

Como señala Peirce, el fundamento del conocimiento debe buscarse, según Kant, en los "juicios sintéticos a priori". También nos parece evidente que este aspecto resulte fundamental para el desarrollo de su semiótica, en la medida en que Peirce propone la abducción como la lógica del razonamiento sintético.

> Según Kant, la pregunta central de la filosofía es ¿cómo son posibles los juicios sintéticos a priori? Pero antes de esto viene la pregunta sobre cómo son posibles los juicios sintéticos en general, e, incluso más generalmente, sobre como el razonamiento sintético es de alguna manera posible. Al obtener respuesta al problema general, será comparativamente sencillo contestar el problema particular. Éste es el candado de la puerta de la filosofía. (OFR, Houser/ Kloesel. Tomo I. 2012, p. 123)[1]

Diría que tal asunto no atañe solo a la filosofía sino también al arte, dado que en el arte se ejerce una lógica de la abducción.

Sin embargo, cómo puede entenderse esto en el ámbito de la creación artística?

Tal como lo hemos establecido en un texto precedente[2] para efectos de nuestro tema de discusión, debemos partir de algunos presupuestos fundamentales, veamos:

1. En términos académicos, el primer desafío es ubicar la práctica artística en el contexto de la discusión generada por el así denominado "giro semiótico" provocada por el desarrollo y devenir de la lingüística de Saussure, el consecuente estructuralismo continental, y el desarrollo de la semiótica peirciana. Esto, en la medida en que consideramos

que la evolución del arte contemporáneo pasa por los presupuestos desarrollados por "el lenguaje" como objeto cognoscitivo. Se trata de determinar la naturaleza semiótica de su hacer.

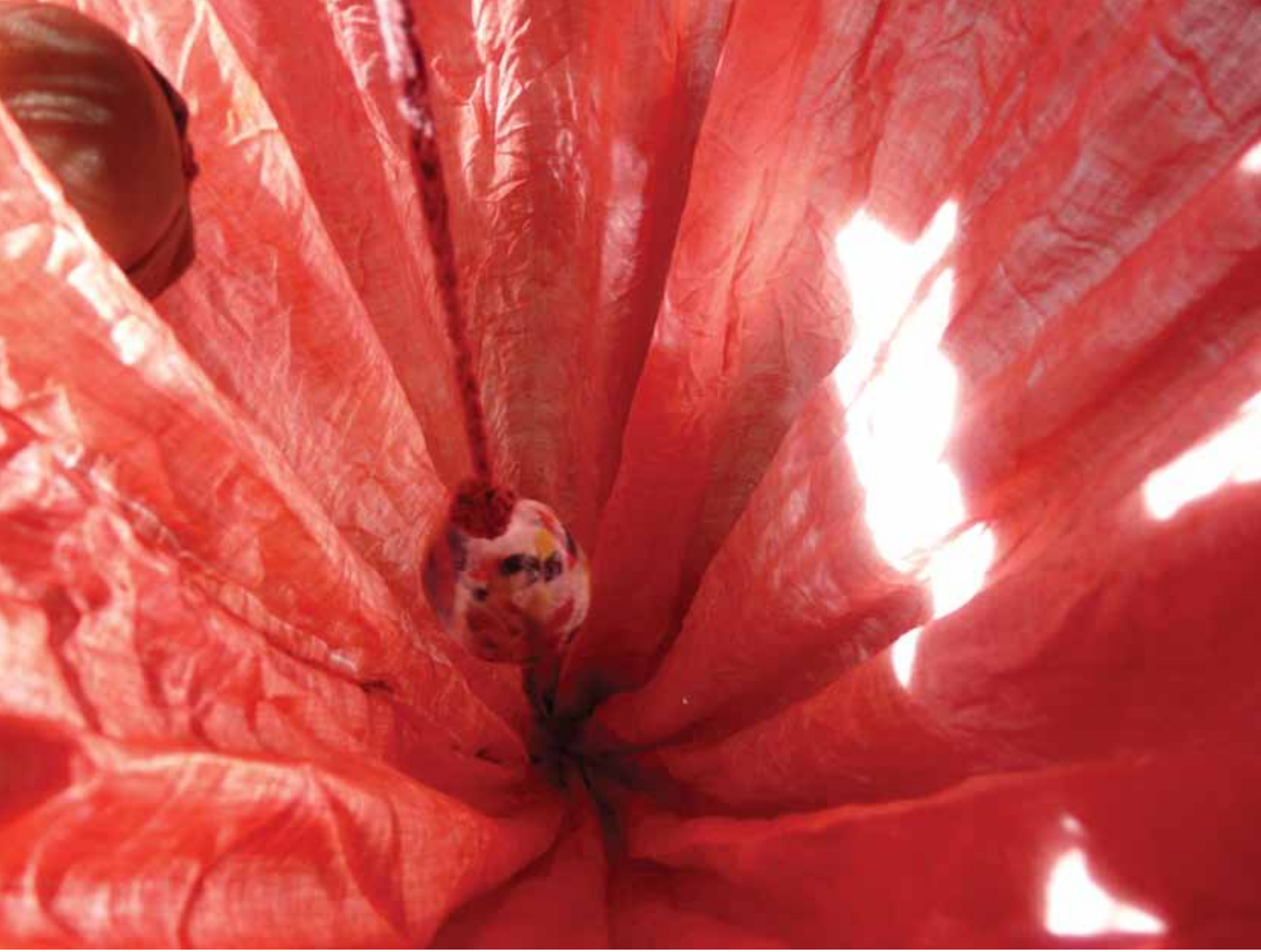
2. Que, el artista contemporáneo y en especial el artista adjunto al sistema universitario, se ve impelido a desarrollar un campo de conocimiento que sin ser contrario a lo que hace como arte, sí es necesariamente y parcialmente "extraño" a la intimidad de su operación poética.

3. Esto es, que la práctica artística, como tal, no necesita justificarse como conocimiento sistemático y lógico. A no ser, dentro de una determinada condición cognitiva; en cuanto comunicada, en el ámbito de la terceridad, sobre un contexto particularmente cognoscitivo o epistemológico y, dentro de nuestra esfera de atención; la específicamente referida a "investigación". Lo que de modo alguno opone la naturaleza del arte al conocimiento sistemático ya que consideramos el lenguaje como un proceso en continuo desarrollo.

   No debe entenderse aquí, una oposición entre la verdad de lo establecido por el lenguaje y la verdad de lo que la obra establece, pues, reiteramos, debemos dejar claro que el dilema central consiste en una cuestión de grado o tal vez de evolución, el lenguaje es un proceso en desarrollo cuya naturaleza es incorporar aquello que a él es siempre extraño, su "posibilidad de la posibilidad".

4. Debo mantener un criterio ya adoptado que proviene de la "Teoría de la Formatividad" de Luigi Pareyson, en especial su distinción entre Poética (carácter programático y operativo, relativo al hacer, al acto) y Estética (carácter filosófico y especulativo, relativo a la teoría y al pensamiento), como criterios metodológicos para la aproximación a la obra de arte. "La distinción entre estética y poética es particularmente importante y representa, entre otras cosas, una precaución metodológica cuya negligencia conduce a resultados lamentables" (PAREYSON, 1984, p. 24)

Esta distinción resulta metodológicamente fundamental, por cuanto nos permite colocar el foco de atención sobre el proceso creativo (Como eclosión) en contraste con el abordaje conceptual y teórico del mismo.



Josiane Bornéo
Detalle de Secretocaso.
Instalación. 2.20x200x50cm. 2005

La cuestión cognitiva-conceptual

Los conceptos son fundamentales, tanto para la comunicación como la generación y comprensión de lo que entendemos por conocimiento. Entendemos que los conceptos reducen a una unidad, la multiplicidad de estímulos que podemos acceder por nuestros sentidos y sensaciones, de modo que podamos condensar determinadas concepciones a través de los mismos. En este sentido, los conceptos se hacen universales en la medida en que así los podemos concebir en su unidad. Una vez manifestado el concepto, este se realiza a través del uso de los argumentos o las inferencias que como sabemos, refieren a la expresión oral o escrita de un razonamiento.

Aprendemos con el estudio de la lógica que una de las clasificaciones fundamentales para entender los argumentos, se refieren al modelo del silogismo proporcionado por la forma *Barbara*[3] cuya estructura fundamental es:

S es M; M es P:
Por tanto, S es P.

Regla: Todas las judías de este saco son blancas.
Caso: Estas judías estaban en este saco.
Resultado: Estas judías son blancas.

Esta forma parece ser base fundamental de todo estudio lógico, sin embargo, Peirce nos aclara: "Con todo, dado que toda inferencia puede reducirse de alguna manera a Barbara, no se sigue que esta sea la forma más apropiada para representar a toda clase de inferencia" (OFR, Houser/Kloesel. Tomo I. 2012, p. 233.)

Evidentemente, hay que referirse a los tipos de inferencias y sus relaciones con la variedad de estímulos que somos capaces de experimentar. Si de un lado está la noción de ratio como elemento unitario, por otro lado está la sensación, como origen de toda experiencia y elemento múltiple.

Peirce nos dice que "el concepto universal más cercano a la sensación es aquel de lo *presente en general*" y agrega "Este concepto de lo presente en general, o del ELLO (IT) en general, se expresa en el lenguaje filosófico por la palabra *sustancia* en uno de sus significados. (Ídem, p.

43). La *sustancia* resulta ser aquello que conecta la realidad del silogismo con la realidad del mundo percibido.

Es por esta razón que Peirce nos dice que una inferencia puede ser deductiva-analítica y sintética. Siendo que la sintética puede dividirse en inducción e hipótesis o abducción. Como sabemos la deducción implica en la aplicación de una regla general a un caso particular. Esta aplicación tiene una condición necesaria: "sólo a condición de que el "*es" (del modelo Barbara)* signifique: es para los propósitos del argumento" (ídem, p.233), a continuación Peirce nos dice que: "el razonamiento inductivo o sintético, siendo algo más que la mera aplicación de una regla general a un caso particular, no puede nunca reducirse a esta forma" –*Barbara*- (ídem, p. 234). En el caso de la deducción, la aplicación de la regla sobre un caso y su consecuente resultado está de alguna manera definida de antemano.

Esto nos indica que la condición ideal de la deducción exige un contexto ideal y dado que la experiencia como tal no se sujeta a lo "ideal" resultó necesario para el conocimiento occidental desarrollar fórmulas que pudieran considerar esta condición. Es decir, que fuese capaz de incorporar la realidad de la experiencia desde la experiencia. De aquí, la importancia de la inducción. Pues esta forma supone el caso, su resultado y de allí deduce la regla. Peirce nos dice que la inducción es una inversión de los componentes de la deducción. Resulta interesante observar que Peirce considera que las inversiones de los componentes pre establecidos de la deducción producen la inducción y la hipótesis, como si fuera un ejercicio necesario para romper la condición ideal establecida por la deducción. La inducción al partir de una situación concreta y verificar un resultado; establece su regla.

S es M; S es P:
Por tanto: M es P.

Caso: Estas judías estaban en este saco.
Resultado: Estas Judías son blancas.
Regla: Todas las judías de este saco son blancas.

Recordaremos que para Kant el "a priori" es independiente de la experiencia y lo "sintético", es contingente y en este sentido es extensivo, amplía el conocimiento. Diríamos que en el

hacer del arte, lo que es distinto a la experiencia es la intencionalidad de generar algo que no está presente con anterioridad, en el arte se parte de un "a priori" que solo es posible como juicio sintético abductivo, y que a pesar de que el arte no sea una actividad que se rige a partir de la *construcción de argumentos deductivos,* no por esto es incapaz de generar conocimiento. No es que no haya deducción en los proceso artísticos, simplemente no es su paradigma fundamental.

Si bien se asocia la creación artística con la creación libre y la independencia de los procesos lógicos, por otra parte, es necesario observar que el arte también se construye sobre un conocimiento en gran parte establecido teórica y conceptualmente por procesos deductivos e inductivos. Véase por ejemplo, que el estudio de las artes visuales requiere de un dominio concreto y específico sobre conceptos y construcciones teóricas fundamentales para el desarrollo del futuro artista. No se puede pensar en el dominio de la pintura sin un conocimiento profundo de la teoría del color, o la expresión anatómica sin el estudio de la anatomía, o la representación de la perspectiva sin el estudio de la geometría y sus fundamentos teóricos. Mucho menos el ejercicio del arte contemporáneo sin un conocimiento de la historia reciente del arte y del devenir histórico de conceptos como modernidad y posmodernidad.

Ernest H. Gombrich en su ya clásica obra; "Arte e Ilusión" deja entrever esta realidad. Nos argumenta de manera brillante la idea de que en la pintura se expresa no lo que se ve y si lo que se sabe. El Arte se fundamenta sobre un conocimiento establecido y transmitido, requiriendo de un determinado tipo de abordaje inferencial. Al respecto, Gombrich citándose en conjunto con su amigo Ernst Kris, manifiesta:

> Hace tiempo que hemos llegado a darnos cuenta de que el arte no se produce en un espacio vacío, que ningún artista es independiente de predecesores y modelos, que él, no menos que el científico y el filósofo, es parte de una tradición específica y trabaja en una estructurada zona de problemas. El grado de maestría dentro de este marco y, al menos en ciertos períodos, la libertad de modificar estas exigencias, es de presumir que formen parte de la compleja escala por la que se mide el logro. (GOMBRICH, 2009, p. 25)[4]

Sin embargo su específico carácter de arte no es dado por este elemental y necesario dominio y sí por algo más, que le determina.

Investigación, arte y abducción

Vale la pena detenernos un poco y observar que el concepto de investigación imperante en gran parte del siglo XX es el resultado de una tradición que remonta en un primer momento al empirismo y en un segundo momento al positivismo y que termina por establecer una relación unívoca entre el método científico y lo que se entiende por investigación. De tal modo que en algunos contextos de producción de conocimiento, el método científico es la base de toda investigación.

La investigación científica supone la observación objetiva de un fenómeno desde el establecimiento de mecanismos que garanticen que los resultados puedan ser reproducidos, sean verificables y entendidos según una regla general y sobre todo, que se puedan aplicar. El método supone una validación rigurosa que le sustente y de este se derivan aquellos modelos que sustentan el nacimiento de las llamadas Ciencias Sociales.

Hay quienes incluyen el arte en el panorama de las Ciencias Sociales pero el arte no es una Ciencia Social y la aplicación de estos métodos aquí, presenta graves escollos. El método científico se fundamenta en la separación del "sujeto" que investiga y el objeto, "objeto" del estudio; resulta necesario un distanciamiento ante el objeto que se observa y la adopción de un determinado modo de abordarlo. Este determinado modo de abordarlo supone una capacidad de reproducirlo como si se tratara de un fenómeno natural, todavía, verificarlo bajo un determinado paradigma idóneo para definirlo de tal modo que se pueda aplicar a otras situaciones similares o no.

De acuerdo con Peirce, el proceso inferencial es dinámico. No hay un concepto que pueda existir fuera de la Semiosis y es de su naturaleza reflejar diversos aspectos, de modo que en el tiempo sea el constante devenir, el que fija su naturaleza. El concepto como tal es una virtualidad, un nexo con el incontenible mundo de la experiencia.

Esta teoría da lugar a una concepción de gradación entre aquellos conceptos que son universales. Pues un concepto tal puede unir la diversidad de la sensación y, sin embargo, puede requerirse otro para unir el concepto y la diversidad a la que se aplica; y así sucesivamente. (OFR, Houser/Kloesel. Tomo I. 2012, p. 43)

Josiane Bornéo
Nidos. Museo R. Torres de Arauz. Panamá. 2008

"Lo presente en general" refleja también esa condición de continuidad y de imposición indeterminada que se presenta como origen de todo hecho, al mismo, como tal, le precede esta emanación. Sobre esta condición se construye el sistema epistemológico que reconoce con Peirce, tres tipos de inferencias que como ya sabemos son; la deducción, la inducción y la abducción. Peirce nos manifiesta que estas son irreductibles entre sí y son partes indisolubles de la Semiosis como proceso dinámico y total.

Este sistema de Peirce se construye sobre sus categorías ontológicas. Recordaremos que la *Primeridad* es la categoría de la indeterminación, de la pura posibilidad. De la independencia

y la variedad pura, lo inmediato y lo original. La *Segundidad* es la categoría de la interacción. De la causa y el efecto, de la acción y la reacción. Y la *Terceridad*, es la categoría del orden y el consenso, el acuerdo y la ley, de la mediación.

En estos términos la abducción refiere a la Primeridad.

La abducción es una forma de razonamiento cuyo resultado es una hipótesis y esto es contrario a los postulados de la inferencia lógica válida. En el caso de la hipótesis como conclusión, ésta afirma más de lo que puede inferirse de las premisas, con esto Peirce termina por comprender que la racionalidad refiere a mucho más que solamente los postulados de la inferencia lógica válida.

El concepto de abducción no era nuevo para Peirce, lo habría encontrado ya en Aristóteles (*Primeros Analíticos*) bajo el nombre de Apagogé y sería el resultado de invertir los términos de un silogismo deductivo. Es la inferencia de un caso a partir de una regla y un resultado. Veamos:

M es P: S es P;
Por tanto, S es M.

Regla: Todas las judías de este saco son blancas.
Resultado: Estas judías son blancas.
Caso: Estas judías provienen de este saco.

El concepto y el tipo de silogismo que representa la abducción, tienen la virtud de insertar en las operaciones de la lógica aquello que es indeterminación, aquello, precisamente, que está fuera de la lógica. Esta paradoja solo puede entenderse si concebimos los procesos lógicos como estructuras construidas que al mismo tiempo que explican el mundo tienen que someterlo, entendiendo que no pueden, abrazarlo completamente. El fin de la lógica es el seguir la huella que puede explicar y dar sentido a ese mundo que se presenta como multiplicidad y que podemos experimentar de muchos modos. Hay algo de "investigare" en toda propuesta de racionalidad.

La palabra investigación en su raíz etimológica implica en examinar, observar y descubrir, la palabra se deriva del latín *"investigare"* que se refiere a "seguir la huella o la pista", busca

Josiane Bornéo
¡OJO! Estructura en madera, tela, acrílicas y resina. 65x175 cms. 2012.

descubrir y en este sentido se relaciona con "vestigium" que remite a "señal visible de algo que ya no está", huella, rastro. Es una acción que sigue una huella para determinar un hecho. (GÓMEZ DE SILVA, 2013,p. 387 y 718)

Si consideramos las manifestaciones tempranas del arte en la pre historia podemos ver que el arte trata de ser una señal visible de lo que no está y de este modo trata de captar lo esencial para la sobrevivencia, trata de entender o "capturar" el mundo que se avalancha como experiencia sobre el individuo, de significarle, de darle sentido. No se trata de un ejercicio solo espiritual o cultural y sí de algo eminentemente práctico, capaz de orientar, unificar y abrir perspectivas concretas. Desde entonces el Arte hace posible la experiencia como fin y sentido de acuerdo con los contextos históricos y culturales.

Desde el arte, tal "Investigare" refiere al acto de apostar a lo posible, como resultado de un proceso y el manejo de los presupuestos del lenguaje artístico escogido y la amplia variedad de la materia prima del mundo como experiencia y evidentemente de las particularidades del autor y su contexto. El propio hacer del arte es respuesta y propone una visión de mundo, un

sentido construido como un todo, que de alguna manera refleja esa unidad que debe viabilizar la multiplicidad de las emociones que recibimos en un todo único: la obra.

En cuanto Arte, estamos hablando de un estadio pre-lenguaje, anterior a la instauración de los procesos lógicos y sistemáticos que caracterizan a nuestra fuente cognitiva occidental; el mundo griego. Hablamos de una acción, actitud o signo que debe apostar en lo que es posible a partir de un camino instintivo. Y también estaremos hablando de su desarrollo histórico y epistemológico y la consecuente acumulación de materia prima que viene de todo lo que es deducción e inducción.

Desde entonces, hay una historia de la "posibilidad de la posibilidad" desde lo que en algún momento llamaremos "arte" y que termina por ajustarse a los diferentes sistemas cognitivos y sistemas científicos desarrollados por nuestra civilización, siendo que en algún momento el arte se vería beneficiado por el surgimiento de un sistema de naturaleza conceptual, el cual procura identificarse con la historia de la razón y la percepción de sensaciones y emociones. Es el nacimiento de la *Estética* con Baumgarten en 1758.

El Arte se construye sobre la herencia del saber y los efectos de las acciones, sobre las estructuras de la cultura y de todo contexto heurístico. El Arte no se construye sobre un vacío, al contrario no pocas veces el Arte deja en evidencia una compleja capacidad intelectual y técnica, perceptiva y expresiva.

En la tríade peirciana el concepto de signo se puede ver desde dos perspectivas; una referente a la relación entre los elementos de la tríade en la condición de Semiosis, el signo como un todo. Pero, también puede referirse al primer miembro de esa relación, lo que Peirce llamo: Representamen. Aquí tiene un desempeño interesante el concepto de representación; el signo representa el objeto, pero lo hace porque el objeto determina el signo. Sin embargo el signo es un primero y el objeto es un segundo, el objeto solo es accesible por la vía del signo. Esa condición primera, es la primera condición del ejercicio del arte, ejercicio de confecciones sobre las posibilidades de acceder "su objeto". Ejercicio de representaciones.

Pero, el signo no puede representar el objeto en su totalidad, es por esto que es representación. Representación ésta, que estará para un interpretante determinado por el signo como infinita representación mediada, un tercero. La acción del arte denuncia un aspecto ontológico sobre la relación del artista con el mundo, si la ontología generalmente es entendida como la investigación del ser en tanto que es, en el arte, es la investigación del ser en tanto que puede

ser. Creo que aquí encontramos la base de la producción en arte y el carácter investigativo de su hacer.

El punto es que la estrategia del arte se plantea desde la postura de la "posibilidad de la posibilidad". Desde el Ser como posibilidad. Sin embargo, esta posibilidad se construye y se dirige a hechos concretos, deductivos e inductivos. Es determinación de la indeterminación. Determinación esta, que se da como terceridad, por cuanto esta posibilidad del ser generalmente implica toda una tradición del hacer y saber, en términos de técnica y cultura, en términos de filosofía y poética.

Entonces el proceso de Semiosis, como representación, se plantea en el arte como estrategia fundamental.

Es decir, si el proceso de Semiosis en cuanto producción de sentido se dispara al infinito en una eterna reproducción, es de ésta misma naturaleza la disposición del que hace arte. Disposición que es siempre un "disponere"[5]. Tal disposición se hace desde un haber-hacer que tradicionalmente ha quedado fuera de la historia del razonamiento.

Solo la inferencia abductiva permite el análisis de la actividad artística desde este "disponere" del artista y su integración con los otros tipos de inferencias. Solo la inferencia abductiva es capaz de integrar las dimensiones humanas que generalmente la razón subestima y que son determinantes para el proceso creador, tales como:

La imaginación,
La intuición,
La subjetividad,
Lo impredecible,
La sorpresa,
Lo original,
El descubrimiento,
El juego,
Lo lúdico,
La cualidad.
Las cuales se constituyen en estrategias concretas y sustanciales para ese "disponere" propio del arte[6].

Desde la perspectiva semiótica de Peirce, todo fenómeno, todo sentido, todo acto, toda percepción, se aborda como signo. Signo en cuanto Semiosis de sus componentes y como representación, al ser este el elemento vehículo de toda semiosis. El Arte trata de esta condición, de aquello que vehicula y de lo que de eso se deriva. Pero no se resta de la Semiosis, donde todas las categorías son actuantes y todos los modos de inferencias son válidos.

Por esto, la observación y el análisis sobre el proceso investigativo no se hace de fuera ni a la distancia, en términos de la semiosis, en la generación del proceso artístico no hay "sujeto" ni "objeto". Hay semiosis. Generación de sentido.

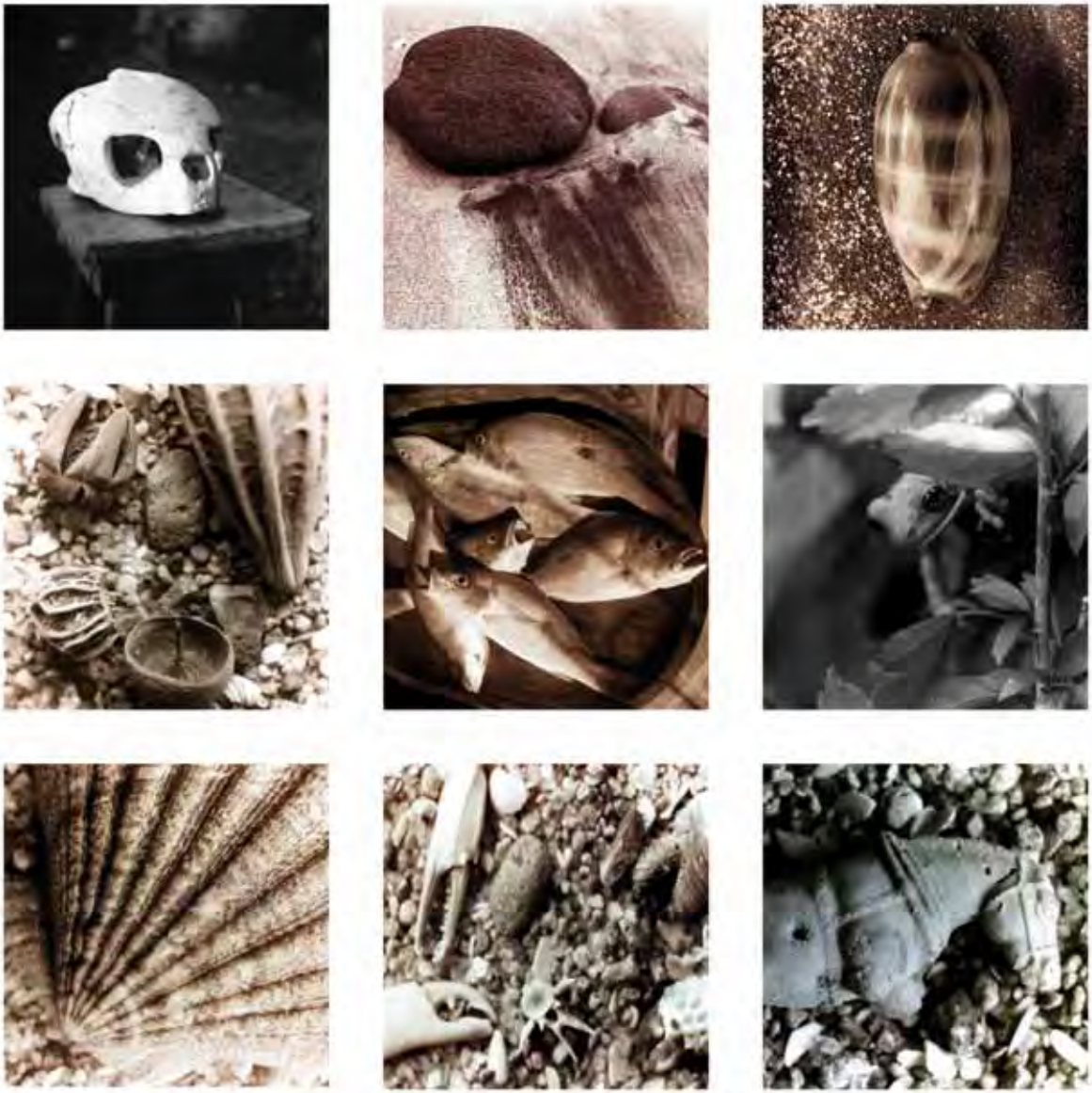
Así, la objetividad en el arte no tiene el mismo sentido que establece el método científico, esta objetividad define su propio objeto. La "objetividad" refiere al empeño de revelar, encontrar, dar a conocer…originar. Y obviamente los mecanismos de control no se constituyen a partir de los perfiles establecidos por el método científico. En cuanto arte, no se trata de reproducir, verificar y entender (si bien todos estos adjetivos podrían valer a sus propósitos) y sí de producir, autenticar y significar.

Las Ciencias Normativas

Peirce establece tres ciencias normativas que regulan la validación del conocimiento según sus fines, desde una perspectiva inclusive metafísica. Estas son la Lógica, la Ética y la Estética. Para Peirce la naturaleza humana se dirige al crecimiento y a la evolución que tienden a una perfección, no en su pureza directamente accesible, pero manifestada y en cuanto fin, posible.

La lógica es el estudio del razonamiento correcto, pero este estudio no puede establecer la validad del fin de este razonamiento, esta validación sería una tarea para la ética que se preocupa por orientar este fin. Sin embargo, solo la estética puede establecer cuál es el fin supremo, aquel que tanto la lógica como la ética deben atender como finalidad superior. Para Peirce este fin supremo debe ser algo *admirable* y *deseablepor sí mismo*, y que es independiente de cualquier circunstancia o situación.

La búsqueda de lo *admirable* y *deseablepor sí mismo* expresa ese "disponere" del artista. Expresa su estrategia fundamental. El arte como ejercicio creativo y generativo continua en la búsqueda de aquello que es "esencial" y que no se identifica en la posmodernidad como



Rafael Martin
Capitulo, fotografía-2014.

Rafael Martin
Rey Avispa, fotografía-2015.

"sobrevivencia" pero que al fin del término es también eso. Es ese instinto esencial aplicándose sobre lo que somos en términos de cultura y civilización. Sobre nosotros en contexto y desde ese contexto.

La pregunta fundamental

La pregunta fundamental no escapa a lo anteriormente expuesto, el establecimiento de los perfiles de investigación para las artes, al menos, sobre el aspecto *generativo, creativo o abductivo* debe fundamentarse necesariamente sobre la "semiosis" como método y proceso capaz de revelar la multidimensionalidad del hacer del arte y su carácter ontológico (la investigación del ser en cuanto puede ser), aspectos esenciales a su naturaleza. La abducción desde la perspectiva lógica no es una inferencia necesaria y sí contingente, por esto, termina siendo base de todo razonamiento, base de nuestro proceder en la vida cotidiana, base de la operación semiótica, pues debemos siempre proponer o recibir una representación como primer elemento(el signo) inicio de la operación semiótica. Que en Peirce tiene como fin lo "admirable"

En Arte todo proceder se inicia por la búsqueda de lo "admirable" que evidentemente termina siendo una huella en el complejo mundo de la inducción y la deducción. La pregunta fundamental es, entonces:

¿Qué es lo "admirable", como proceso semiótico, para la obra y para el artista?

Notas

1 En este texto, pasamos a utilizar por primera vez, la traducción al español de Darin McNabb (revisión de Sara Barrena y Fausto José Trejo) de los escritos de Peirce con edición de Nathan Houser y Christian Kloesel con el título original: "The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings". Volumen I y II. Traducidos al Español con el título: "Obra Filosófica Reunida" y que será citada en este trabajo bajo las siglas OFR. Publicados por el Fondo de Cultura Económica. México. 2012.

2 La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario. Publicado por primera vez en el GEP de la Universidad de Navarra. 2010. http://www.unav.es/gep/ArticulosOnLineEspanol.html

3 Barbara es un nombre mnemónico para identificar un tipo de silogismo entre otros, como por ejemplo, Celarent, Darii, Ferio y Darapti. Estos pertenecen a los famosos versos mnemotécnicos sobre la reducción de los silogismos a los modos de la primera figura aristotélica confeccionados por Guillermo de Shyreswood (1210-1267).

4 En la referida obra, Gombrich desarrolla un trabajo depurado sobre la creación de imágenes desde una perspectiva, manifestada por él, psicológica y desde la teoría de la percepción. Resulta interesante destacar que en la sexta edición del año 2000, Gombrich introduce

un prefacio titulado "Imágenes y Signos", donde expresa: "Todas las imágenes son signos, y la disciplina que debe investigarlos no es la psicología de la percepción-como yo afirmaba-, sino la semiótica, la ciencia de los signos" (GOMBRICH, 2009. Prefacio p. XV)

5 Latín, Disponere: "colocar separadamente". Dis-poner. Poner: colocar, situar, depositar, ocultarse, (alejarse de…). (GÓMESZ DE SILVA, 2013. p. 229 y 553)

6 Al respecto véase el texto de Sara F. Barrena. "La Creatividad en Charles Sanders Peirce" en la Revista Anthropos No. 212. p. 112-120.

Josiane Bornéo. Artista y educadora oriunda de Brasil, posee una formación básica en Pedagogía, una Licenciatura y una Maestría en Artes Visuales por la Universidad Federal de Río Grande del Sur, Brasil. Artista multifacética, se destaca por sus trabajos de arte contemporáneo. Con una gran experiencia en el campo de la educación del arte, ha sido profesora en Escuelas y Universidades Brasileñas y en la Universidad de Panamá. Curadora del Museo de Arte Contemporáneo de Panamá. Actualmente es profesora de la Maestría en Artes Visuales de la Universidad de Panamá; Fue seleccionada en la IV Bienal de Arte de Panamá. Diversas exposiciones colectivas e individuales entre Brasil y Panamá.

Rafael Martin. Panameño nacido en Londres, 1959. Posee una Licenciatura en Artes con estudios en Rhode Island School or Design 1978-1980 (Dibujo, Pintura, Litografía, grabado, Historia del Arte), en Florida State University 1980 – 1983 (Litografía, serigrafía, Historia del Arte, Fotografía) y en el F.S.U. Stydy Center. Florencia Italia 1983 (Italiano, Historia del Arte, Pintura) Bachelor of Arts in Art. Diversas exposiciones entre USA y Panamá. Trabaja en la Universidad de Panamá y se ha dedicado al grabado, fotografía y artes gráficas. Actualmente finaliza una Maestría en Artes Visuales por la Universidad de Panamá.

Referências

BARRENA, Sara. *La Creatividad en Charles Sanders Peirce*. Revista AnthroposNo. 212. Barcelona: Editorial Anthropos. 2012. Págs.112-120.

GOMBRICH, Ernst. H. *Arte e Ilusión*. London: Phaidon. 2002.

GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*.

México: Fondo de Cultura Económica. 2013.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: MartinFontes.1984.

PEIRCE, Charles S. *Obra Filosófica Reunida*.Tomo I. Nathan Houser y CristianKloesel, editores. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo:Iluminuras, 2001.

artigos

Da teoria à prática: a dança como uma ferramenta semiótica de tradução

*Carlos Gonçalves Tavares**

RESUMO: O presente estudo tem por objetivo relacionar conceitos da semiótica de Charles Sanders Peirce e da tradução intersemiótica nas criações em dança, a partir dos diálogos entre dança e literatura e outras linguagens artísticas, como o teatro e aparatos técnicos. A literatura possui ligação intima com o balé clássico, através dos libretos do século XVIII. Os libretos eram utilizados como um roteiro narrativo da obra literária em que se adaptavam os espetáculos de balé, como "O Quebra-Nozes" e "A bela Adormecida". Na dança contemporânea notamos a tradução de características estéticas literárias em coreografias, como o espetáculo *May B*, criado por Maguy Marin e inspirado no universo estético do dramaturgo Samuel Beckett.

PALAVRAS-CHAVE: tradução intersemiótica. dança. história da dança

ABSTRACT: This study aims to relate concepts of Semiotics of Charles Sanders Peirce and Intersemiotic Translation, in creations in dance, from the dialogue between dance and literature and other art forms such as theater and technical devices. The literature has intimate connection with classical ballet through the librettos of the eighteenth century. The librettos were used as a narrative script of literary work in which they adapted the ballet performances such as "The Nutcracker" and "Sleeping Beauty". In contemporary dance noticed the translation of literary aesthetic features in choreography as the show *May B*, created by Maguy Marin and inspired by the aesthetic universe of playwright Samuel Beckett.

KEYWORDS: intersemiotic translation. dance. dance history

*Carlos Gonçalves Tavares é Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), licenciado em Educação Física pelas Faculdades Sudamérica (Cataguases-MG) e possui experiência como ator e bailarino em dança contemporânea. Atualmente é bailarino e artista pesquisador no Projeto Girarte (MG).

É inegável a capacidade da dança de traduzir, recriar e contextualizar situações, questões e obras de outras áreas em suas criações. Isso remonta os primórdios da humanidade. As danças tribais, realizadas para agradecer aos deuses e pedir proteção, pode-se dizer que se trata de uma espécie de tradução da oração verbal em movimentos que exaltam e glorificam o divino, o espiritual. O balé clássico, oriundo da corte francesa, tem como principal característica transcrever histórias em coreografias, como os balés de repertório, *O lago dos cisnes*, *O quebra-nozes* e *Giselle*, importantes pela sua excelência artística e impecabilidade na tradução de história em movimento.

A dança por se tratar de uma área das artes cênicas, emprega o uso de outros elementos e linguagens artísticas, como o teatro, o cenário e a iluminação, contribuindo para a concepção da obra. Uma característica importante é a relação da dança com outras linguagens artísticas, sendo uma delas a literatura. Na história do balé clássico observamos que a adaptação ou tradução da literatura para coreografias é um fato comum.

Segundo Aguiar e Queiroz (2008, p. 8):

> As coreografias eram habitualmente elaboradas a partir de libretos, escritos por libretistas ou autores de partitura musicais para os balés. Os libretos consistiam no guia de narrativa da obra. As histórias eram desenvolvidas por diferentes autores, e depois "traduzidas" ou adaptadas, pelos coreógrafos. Frequentemente os libretos eram traduções de obras literárias bastante conhecidas.

No Balé Clássico, as narrativas e ambientes ilusórios são os eixos condutores da obra. Devido às transformações sociais da idade moderna, percebeu-se determinados modos presentes no balé e o mesmo passou a ser questionado. Assim, variadas vertentes da chamada dança moderna começaram a surgir. É importante notar que, nesta época, o contexto social determinava fortemente as realizações artísticas, fazendo com que a dança moderna se tornasse bastante diferente da dança expressionista, movimento europeu, mesmo que tendo alguns elementos em comum.

Alexandorvich Vsevolozhsky, diretor e libretista dos Teatros Imperiais Russos, teve papel importante para a criação do balé "A bela adormecida", de 1890. O libreto deste balé, criado por Marius Petipa, tinha modificações em relação ao conto de Jules Perrault, criando algumas cenas e omitindo outras. Outro exemplo de traduções para o balé realizado por Petipa em

colaboração com Vsevolozhsky foi "O quebra nozes", de 1892. A coreografia partiu de um libreto que traduz o original de Ernst Theodro Amadeus Hoffmann com música de Tchaikovsky, composta para o balé (CANTON, 1994).

Para Mallarmé, o autor do libreto e o compositor continuavam a ser os criadores do balé, sendo o coreógrafo apenas alguém encarregado de dar corpo às suas sugestões (SASPORTES, 2003).

Sobre a tradução intersemiótica, o linguista Roman Jakobson (1959) dizia que a mesma pode ser definida como transmutação de signos, de um sistema semiótico para outro sistema, de outra natureza.

O autor completa o pensamento dizendo que tradução intersemiótica ou "transmutação", consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da literatura para o cinema, a dança, a pintura ou a música.

Sobre o signo, Charles Sanders Peirce, teórico americano, sendo um dos mais importantes pensadores acerca da semiótica, diz que o mesmo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, relações estas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo sígnico como continuidade e devir (PLAZA, 1987).

Peirce apresenta suas ideias ligadas ao plano lógico-fenomenológico. Sua teoria semiótica é fonte de estudo para diversos pesquisadores (ECO, 2006; PLAZA, 1987; SANTAELLA, 2005), onde sua doutrina corresponde aos modos como se dão os processos de ação dos signos, ou semiose.

Para o autor, o signo refere-se a:

> Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu *interpretante*) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto) de modo idêntico, transformando-se o *interpretante*, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum* (PEIRCE, 1974, p. 74).

Esta relação tríadica é explicitada em representamen (signo), objeto e interpretante, sendo que o primeiro correlato, o representamen, é considerado como de natureza mais simples e o terceiro, o interpretante, possui natureza mais complexa.

A primeira divisão proporciona dez tricotomias e sessenta e seis classes de signos, a última, três tricotomias e dez classes de signos, porém não vamos nos ater às divisões sígnicas e suas aplicações.

A primeira relação, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto, ou uma lei geral. A segunda, conforme a relação existencial com seu objeto ou em sua relação com um interpretante. A terceira, conforme seu interpretante possui função de um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão (PEIRCE, 1974).

A infinitude da cadeia semiótica é apresentada por Peirce da seguinte forma:

> A ideia mais simples de terceiridade dotada de interesse filosófico é a ideia de um signo ou representação. Um signo "representa" algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O "representado" é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação representa. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas de roupa mais diáfana. Lidamos apenas, então, com uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Aí está nova série infinita! (PEIRCE, 1974, p.99).

Segundo Santaella (2007) essa forma de analisar não segue uma receita pronta ou um molde específico; ela apenas atua orientando o processo, uma vez compreendida a heurística da semiose peirceana que privilegia as potencialidades do signo traduzido. Além disso, a autora atesta que o que se analisa é o próprio signo percebido, sem nenhum critério *a priori*.

Na história da dança, percebemos inúmeros exemplos de espetáculos criados a partir de obras literárias, movimentos literários e autores. Nos ballets russos de Diaghilev, importante companhia de dança, reconhecida em Paris na primeira metade do século XX, vemos dois exemplos: *O espectro da rosa* (Le spectre de la rose) (1911) realizado pelo coreógrafo Michel Fokine a partir de um poema de Theóphile Gautier; e *A tarde de um fauno* (L'après-midi d'un faune) (1912), coreografado por Vaslav Nijinsky, é uma transposição do poema homônimo de Stéphane Mallarmé (AGUIAR; QUEIROZ, 2008).

Valeska (2010), que analisa a tradução intersemiótica ocorrida do poema de Stéphane Mallarmé *L'après-midi d'un faune* para a obra coreográfica homônima do russo Vaslav Nijinsky (1912). Na análise, a potencialidade sígnica é explorada principalmente para a relação de sentidos que a cena poética gera.

A autora afirma que esse modo de produzir configura-se através de outro gênero que envolve, por si só, um processo tradutório entre os códigos do balé e do filme, concluindo que a dança é uma linguagem mista, devido sua característica híbrida.

É importante citar o trabalho desenvolvido por Daniella de Aguiar (2008), onde criou um modelo sistemático de análise para vídeos de dança. O objetivo foi aplicá-lo aos trabalhos *A carne dos vencidos no verbo dos anjos* (1998) da Cena 11 Cia. de Dança, que usa como referência a obra do poeta Augusto dos Anjos, e *Embodied* (2003) do bailarino e coreógrafo Cristian Duarte sobre o livro *Philosophy in the Flesh*, de Lakoff e Jonhnson (1998).

A autora percebeu, em suas conclusões que as obras representavam novas formas de criar signos para a dança e, portanto, não representavam uma tradução literal das obras de origem, pois elaboravam histórias com características próprias. Isso evidencia uma dimensão "recriativa" específica da tradução intersemiótica para a dança.

A coreógrafa francesa Maguy Marin, apresentou ao mundo em 1981 o espetáculo *May B*. O trabalho é inspirado na obra dramatúrgica do irlandês Samuel Beckett, não se tratando de uma ou outra obra do dramaturgo, mas de toda a sua proposta poética, de uma forma geral.

Samuel Beckett (1906-1989) é considerado um dos expoentes do teatro do absurdo, o qual se insurgiu contra o realismo psicológico tão característico da burguesia europeia da primeira metade do século XX. Beckett escreve numa época de pós-guerra, havendo na sua obra uma desconfiança irônica com a civilização europeia – criadora de guerras, de carnificinas – esta para ele não tem mais sentido, o mundo se tornou algo inóspito (BRIONES, 2009).

Beckett era conhecido por não ceder facilmente os direitos de autor para diretores montarem suas peças, justificando que não havia alguém que as entendesse. O dramaturgo não só aceitou que Marin montasse um espetáculo de dança a partir de recortes, versões e cortes do conjunto de sua obra, como também quis encontrar pessoalmente com a coreógrafa.

No encontro, Beckett sugeriu a Marin que não respeitasse muito os seus textos, os bailarinos não tinham o porquê de falar trechos das suas obras no palco, porém ela deveria usas as imagens que os textos despertassem nela para criar imagens com o corpo dos bailarinos, assim como também deu outras sugestões para a montagem de *May B*, sendo sempre sugestões cênicas, como as músicas de Schubert, presentes na trilha sonora, foram propostas pelo próprio Samuel Beckett (GREBLER, 2006).

A poética de Beckett permite a Marin encontrar outros registros de movimentos para a dança: corporeidades incertas, rebeldes, desequilibradas e deselegantes. Como uma das características da obra de Beckett é a imobilidade, característica oposta à dança, Marin seguiu este caminho lhe permitindo focar aspectos impensados até então para sua criação (BRIONES, 2009).

Nas palavras da própria coreógrafa:

> No universo de Beckett, a imobilidade é a base. O silêncio também. Tudo começa pela imobilidade e o silêncio. A partir da imobilidade nasce um gesto, e somente um. A partir desse silêncio nasce uma palavra, e somente uma. Um vem após o outro, de modo que o tempo de agir e de falar dure. Para não pensar, para diluir o tempo, para evitar de esperar e de ser na imobilidade e no silêncio (MARIN *apud* GREBLER, 2006).

May B rompe os moldes da dança francesa sob dois aspectos. O primeiro é o ballet clássico, linguagem artística de forte influência histórica na França, que até a data de estreia de *May B* tinha impedido o governo a empreender apoio econômico em produções artísticas em dança que não pertencessem a esses padrões clássicos, sendo este o principal público que rejeitou o espetáculo de Marin, por achar que não cumpria com as exigências do belo e harmônico, características pertencentes ao ballet. Por outro lado, houve uma forte influência da dança pós-moderna americana na dança francesa, caracterizada pelos jogos corporais com movimentos abstratos, primando o movimento pelo movimento. May B rompe com os tipos de corporeidades clássicas, aceitas até então como base para bailarinos e propõe uma poética a partir do doente, do emperrado do inábil (MATOS, 2000).

Esta característica estranha, grotesca e fora dos padrões franceses da época, influenciaram a Nova Dança Francesa, movimento análogo à Nouvelle Vague do cinema francês, trazendo grandes contribuições para a história da dança contemporânea.

Segundo Lepecki (2006) a dança é o resultado de uma complexa relação entre diferentes artes e sistemas de linguagem, exibida aos expectadores a linguagem corporal, sendo a princípio a primeira forma de comunicação ao público. Porém existem outros elementos que tradicionalmente já fazem parte do espetáculo de dança, como o cenário, o figurino, a música, além de dispositivos eletrônicos e tecnológicos de interação.

Falando em tradução é importante citar as definições propostas pelo linguista russo Roman Jacobson. Segundo o autor, existem 3 tipos de tradução: a tradução intralingual, a interlingual e a intersemiótica. Assim:

> (...) a poesia, por definição, é intraduzível. Apenas a transposição criativa é possível: ou a transposição intralinguística - tradução de uma forma poética para outra, ou a transposição interlinguística - de uma língua para outra, ou, finalmente, transposição intersemiótica - de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, dança, cinema ou pintura" (JAKOBSON, 2000, p. 118).

Esta transposição faz parte do dia a dia da dança. Trabalhar com arte é transpor em estética, assuntos, questões, outras obras de outras áreas e, principalmente, criar. A subjetividade do bailarino enquanto criador, tradutor da proposta em dança, em movimento, é um processo de longa duração e eterno, durante todo o trabalho de criação.

Umberto Eco nos fala da importância das relações culturais no processo da tradução:

> Entenda que este termo pode parecer obsoleto em face das propostas críticas que, em uma tradução o que conta é o resultado, que se realiza no texto e na língua-alvo. (...) Mas a demonstração de lealdade tem a ver com a convicção de que a tradução seria uma forma de interpretação e a ela deva sempre voltar-se, embora seja partir da conscientização e da cultura do leitor" (ECO, 2006, p. 16).

Assim, fica claro que, para o autor, o processo de tradução está atrelado ao processo de interpretação, afirmando que traduzir é interpretar e não o contrário. O autor propõe três tipos de interpretação: Interpretação por transcrição; interpretação intrasistêmica (correspondendo à intrassemiótica ou intralinguística); e interpretação intersistêmica (relativo à intersemiótica ou interlinguística e transmutação) (ECO, 2006).

Para Haroldo de Campos (1970), toda tradução refere-se a uma "recriação" ou "criação paralela" atinando que, quanto maior a dificuldade de traduzir um signo, mais recriável ele será. Sendo assim, tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades, esse texto será mais recriável, mais sedutor, enquanto possibilidade aberta de recriação.

Júlio Plaza (1987) complementa que toda relação sígnica da tradução intersemiótica existe no tempo: "assim a cadeia semiótica é a cadeia do tempo". Plaza afirma que o passado corresponde à dimensão icônica sígnica da tradução, o presente à dimensão indicial e o "futuro" ao produto final gerado em "busca" da leitura.

O autor também assume uma relação temporal sígnica, caracterizando o fenômeno como sincrônico e diacrônico. Estabelece uma relação entre as teorizações de Haroldo de Campos, na seguinte passagem:

> Em sua transposição literária, o par sincronia/diacronia está em relação dialética em pelo menos dois níveis: a) a operação sincrônica que se realiza contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados pela visada histórica dando-lhes relevo crítico-estético atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer-se um traçado diacrônico renovado da herança literária (CAMPOS, 1969, p. 213, *apud* PLAZA, 1987, p. 03).

O caráter histórico é bastante presente em todo o pensamento do autor. Se pegarmos como exemplo a dança e suas relações com a história, vemos que a mesma interage ativamente com o seu contexto social e período histórico. Outra característica importante da dança é a apropriação de aparatos que a principio não foram criados para uso estético e artístico. O uso do vídeo, na dança, no começo com objetivo de registro coreográfico nos remete à década de 1960.

Steve Paxton, um dos pensadores do método de pesquisa somática em dança, denominado de contato-improvisação, viu na câmera uma possibilidade de registro e análise do que se tem pesquisado. No começo de sua pesquisa, vemos o vídeo apenas como aparato técnico, sem nenhuma pretensão artística e estética.

Com o passar das décadas o nome do bailarino ficou consagrado no meio da dança e sua parceria com o vídeo sempre esteve presente. No começo do século XXI, Paxton tem realizado uma forte pesquisa corporal embasada na coluna e suas características fisiológicas para o movimento e para a dança como meio de conhecimento do próprio corpo.

Material for the Spine , uma grande coletânea de vídeo-aulas, práticas e teóricas, feito a partir de suas pesquisas sobre a coluna, improvisação e exercícios, foi lançado em 2008. O bailarino e pesquisador conseguiu transpor para o vídeo, aquilo que talvez fosse impossível fazer chegar ao público através apenas de palestras, workshops e espetáculos.

Um exemplo desta apropriação é percebido no trabalho de Andrade e Moura (2009), cujo objetivo foi estabelecer uma relação entre corpo, informação e tecnologia. Para isso, as autoras mesclam as instâncias icônica, indicial e simbólica na análise semiótica da tradução que ocorreu no processo de criação coreográfica para o espetáculo *Imagens Deslocadas*, realizada pelo Movasse Coletivo de Dança de Belo Horizonte. Os corpos dos bailarinos atuavam como

um suporte que continham as informações, ou signos, responsáveis por mediarem uma instância comunicativa da tecnologia no processo, evidenciada pela crescente aproximação entre os homens e os aparatos em cena (ARAÚJO, 2012).

Spanghero (2003) nos fala que as relações entre tecnologia e dança, podem ser datadas do início da década de 1960, onde os primeiros softwares de notação de movimento começaram a ser criados, potencializando as possibilidades do fazer artístico e dos efeitos da técnica na arte.

Como exemplos deste diálogo entre corpo e imagem, podemos citar os trabalhos do coreógrafo americano Merce Cunningham, responsável por utilizar softwares em espetáculos e pesquisas coreográficas para o vídeo, além das montagens do grupo Cena 11, de Florianópolis, referência nacional e internacional quando o assunto é dança e tecnologia.

O coreógrafo e bailarino Merce Cunningham, interessado no diálogo entre dança e tecnologia, utiliza, a partir daí, *softwares* e aparelhos em suas criações artísticas. Desta forma, a Merce Cunningham Dance Company, passa a ser referência na dança, criando um novo significado entre corpo e máquina, aliando a estética e a tecnologia em suas obras. Além dos palcos, realizou também vários vídeodanças, um híbrido de coreografias feitas especialmente para o vídeo, com a estética voltada para uma obra em que se percebe o diálogo entre planos de filmagem, coreografias e danças, no sentido mais amplo da palavra.

A Merce Cunningham Dance Company (MCDC) foi criada em 1953, na Black Mountain College e incluiu bailarinos como Carolyn Brown, Viola Farber, Paul Taylor e Remy Charlip e os músicos John Cage e David Tudor. Em 1964, o grupo fazia sua primeira temporada internacional na Europa, vindo a ser uma modificação em sua trajetória, pois abriria as portas para sua repercussão internacional.

McLuhan (1964) nos dizia, já nos anos de 1960, que os meios de comunicação e os instrumentos fabricados pelas novas tecnologias, como a câmera, rádio, TV e vídeo, eram extensões do ser humano. As possibilidades de ver e chegar a lugares antes inalcançáveis é possível graças à tecnologia.

Souza (2001) explana sobre o modo pelo qual o recurso audiovisual possibilita contextualizar e facilitar ao espectador a compreensão dos sentidos coreográficos estabelecidos no jogo intersemiótico.

Aguiar (2013) nos fala da relação multimidiática da dança, além de suas características interdisciplinares, completando que durante todo o processo de criação em dança, ao longo da história, percebemos suas relações com outros sistemas e meios, como, por exemplo, a música, a literatura, teatro e artes plásticas.

Sabemos que a arte por si só, possui processos comunicacionais, mas que segundo Santaella (2005) as artes estão frequentemente incorporando os dispositivos tecnológicos dos meios de comunicação como processos de sua própria criação artística, assim, ao retratar o processo de criação em dança que envolve diferentes sistemas sígnicos, percebe-se também um caminho para a possível aproximação da dança com outras linguagens.

Neste sentido, é importante a definição de "corpomídia", proposto pelas professoras Christine Greiner e Helena Katz (PUC-SP). O conceito de "mídia" do "corpomídia" é entendido como um processo sempre presente e contínuo de "selecionar informações que passa a fazer parte deste corpo de forma bastante singular, ou seja, são transformadas em corpo" (KATZ; GREINER, 2005). Nesse processo, as informações que correspondem ao motivo das mudanças desse "corpo" não são "processadas", mas coligidas em um fluxo constante, e em via de mão dupla, entre o que vai do exterior ao corpo para o seu interior e vice-versa.

A ideia de "mídia" não emprega a ideia de corpo como suporte ou veículo, ultrapassando a ideia de haver somente uma ligação do que está dentro e fora dele, mas de um corpo que é "mídia". Assim, o corpo não é tomado como um meio em que as informações chegam e são transmitidas, mas de um "todo" (entre o homem e o ambiente) em constante dinamismo coevolutivo, negando também a dicotomia "corpo e mente" (ARAÚJO, 2012).

Segundo Katz (2003), no conceito "corpomídia", a instância comunicativa é estabelecida quando o corpo se movimenta, evidenciando suas relações com o ambiente, ou seja, considerando as interações do corpo com o "outro". Esse "outro", por sua vez, extrapola a dimensão física do humano, possibilitando o diálogo do corpo na forma de um circuito em comunicação com o mundo, traduzindo-o.

Na dança, teríamos o corpo como meio e a mensagem sendo produzida pelo próprio corpo que dança. Seria uma afirmação do tipo: o corpo é a mídia da dança. E realmente parece ser. A dança é feita pelo corpo, no corpo e para o corpo, e é por meio dele que os discursos

poético-coreográficos são construídos e emitidos. Na criação da dança há mobilização voltada ao estudo do corpo que dança como principal agente significativo e construtor de sentido no discurso coreográfico (SILVA; GROTTO, 2010).

Podemos dizer que a dança, como um campo artístico, reincorpora elementos não usuais (até então) na criação artística, mudando seu significado e recriando suas possibilidades de coreografar, dançar e utilizar o corpo como essência, que vai dialogar com outros meios em suas obras.

O corpo enquanto principal ferramenta e objeto para a criação em dança possui, em sua essência, características tradutoras, pois sua incorporação aos elementos externos ao corpo e relativos à estética, é imensamente grande. As capacidades de criação e diálogo se tornaram marcas registradas da criação em dança no final do século XX e inicio do século XXI.

Não só a contextualização da intermidialidade se faz justa quando o assunto é criação em dança nos últimos 40 anos, ainda temos a dança como uma ferramenta sígnica: o corpo é capaz de traduzir em movimentos e coreografias aquilo que se propõe, fazendo da dança, neste sentido, um processo intersemiótico.

Artigo recebido em maio de 2015, aprovado em junho de 2015 e publicado em julho de 2015.

Referências

AGUIAR, Daniella de. *Da literatura para a dança: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica.* Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras UERJ. Rio de Janeiro. 2013.

AGUIAR, Daniella de; QUEIROZ, João. (2008). *Sobre tradução intersemiótica e aplicações em dança.* (monografia apresentada ao edital de apoio à pesquisa da Fundação Cultural do Estado da Bahia).FUNCEB/UFBA, Salvador. 2008. Disponível:<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/institucional/arquivos/danca2008/rf_edac_art-edu07/sobtraduinterdan.pdf>. Acesso em janeiro de 2014.

BRIONES, Hector. *Um ruído de asas, de plumas...: reflexões sobre o espetáculo May B, de Maguy Marin.* Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade federal da Bahia, nº 22. 2009.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária.* 2ª Ed. Petrópolis: Nosso Tempo. 1970.

CANTON, K. *E o príncipe dançou... o conto de fadas da tradição oral à dança contemporânea.* Editora Ática, 1994.

ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione.* 4ª Ed. Milano: Studi Bompiani. 2006.

GREBLER, Albertina. *Coreografias de Pina Bausch e Maguy Marin: a teatralidade de uma Dança Contemporânea.* Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. UFBA. Salvador. 2006.

JAKOBSON, Roman. *On linguistic aspects of translation.* In.: VENUTI, Lawrence (edited). The translation studies reader. London; New York: Routledge. P. 113-118. 2000.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. *Por uma teoria do corpomidia ou a questão epistemológica do corpo.* Cuenca, UCLM: Archivo Virtual de Artes Escénicas.2005. Disponível em <http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos /237>. Acesso em fevereiro de 2014.

LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and the politics of the movement.* New York: Routledge, 2006.

MATOS, Lúcia. *Corpo, identidade e a Dança Contemporânea.* Cadernos GIPE-CIT. Salvador, nº 10. 2000.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do ser humano.* Cultrix. 1964.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica.* São Paulo: Perspectiva. 1974.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica.* São Paulo: Perspectiva. 1987.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento.* São Paulo: Iluminuras. 2005.

_____. *Semiótica aplicada.* São Paulo: Thomson. 2007.

SASPORTES, J. *Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau.* Editora Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1983.

SILVA, Diego da. GROTTO, Valdair. *Vídeo, Dança e Comunicação e suas ligações com mídia.* XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste. Goiânia Intercom Centro-Oeste. 2010.

SOUZA, Aguinaldo Moreira. *Body word. language confluence in night journey.* Revista Trans-Form-Ação. Marília, vol.24, no 1. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100012>Acesso em novembro de 2014.

SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos.* São Paulo: Itaú Cultural. 2003.

VALESKA, Olga. *Dança e linguagem: a semiótica como via de acesso.* In: IX SEMINÁRIO NACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DA UFMG, Belo Horizonte. Anais eletrônicos... IX Seminário Nacional de Dança Contemporânea da UFMG. Belo Horizonte: PRODAEX-EEFFTO/ UFMG. P. 91- 99. 2010.

Entre categorias: rádio música de John Cage

*Vera Terra**

RESUMO: O texto aborda as peças compostas por John Cage na década de 50, nas quais utilizou o rádio como material sonoro, fundamentando sua análise nos escritos e entrevistas do compositor. A utilização do rádio nessas obras é apresentada como um meio de redefinição das categorias convencionais da música e convite a uma invenção permanente. As peças radiofônicas de Cage propõem processos originais de pensar e fazer música, inaugurando a radioarte e uma forma inovadora de *performance*: o happening. Através delas, Cage vai construindo aquelas que constituirão as categorias fundamentais de sua poética: o silêncio concebido como os sons do ambiente, a indeterminação e a interpenetração..

PALVRAS-CHAVE: música experimental, radioarte, John Cage

ABSTRACT: The issue focuses on the pieces composed by John Cage during the fifties, in which he used radio as sound material, basing its analysis upon composer's writings and interviews. The use of radio in these works is shown as a means of redefining conventional musical categories and encouraging permanent inventiveness. Cage's radio pieces offer original processes of thinking of and composing music, giving birth to radio art and an innovative form of performance: the *happening*. By these works, Cage has gradually conceived those that would become the basic categories of his poetics: silence meant as ambient sounds, indeterminacy and interpenetration.

KEYWORDS: experimental music, radio art, John Cage

*Vera Terra é pianista e compositora, pesquisadora nas áreas de música e estética. Mestre em Comunicação e Semiótica (PUCSP). Integrou o concerto realizado por John Cage no Rio de Janeiro, em 1985. Publicou artigos em revistas de arte e o livro *Acaso e aleatório na música*: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez (SP: EDUC/FAPESP, 2000). Foi co-curadora da exposição *Begin anywhere: um século de John Cage*, realizada em maio de 2012 no MAM-RJ, em comemoração ao centenário de nascimento do compositor. Coordena o Laboratório de Encenação e Multimídia da Faculdade Angel Vianna.

Na década de 50, John Cage compôs uma série de peças nas quais utilizou o rádio como material sonoro. A primeira delas, *Imaginary Landscape nº 4*, foi concebida para 12 rádios e 24 intérpretes, dois atuando em cada um dos aparelhos, um movimentando o sintonizador de estações (*tuner*), o outro modulando a amplitude e o timbre durante a transmissão.

A obra não só é importante por utilizar de modo pioneiro emissões radiofônicas como fonte sonora, mas também por marcar uma mudança nos métodos de composição empregados por John Cage.

Imaginary Landscape nº 4 situa- se, assim, na trajetória de John Cage, no início de um percurso, descrito por ele na conferência *Composition As Process*, proferida em Darmstadt, em setembro de 1958, que se caracteriza por um afastamento progressivo das idéias de ordem em direção à noção de indeterminação.

"Ainda há gráficos em *Imaginary Landscape Número IV* e em *Williams Mix*, mas, **devido aos rádios da primeira peça** e à coletânea de sons gravados da segunda, e unicamente por essa razão, **nenhum controle dodecafônico foi utilizado**." (CAGE, 1973, p.26)[1]

"... há uma tendência em meus meios de composição ao afastamento das idéias de ordem em direção à ausência de idéias de ordem." (CAGE, 1973, p.20)

Com relação às mudanças ocorridas neste percurso, a peça para doze rádios é apontada por Cage, em sua conferência, como um momento de ruptura em relação à questão do timbre.

"Mas, em relação ao timbre, que é em grande parte uma questão de gosto, a primeira mudança radical se deu para mim em *Imaginary Landscape Número IV*." (CAGE, 1973, p.30)

Visando libertar-se de seus gostos pessoais (*likes and dislikes*), para que os sons fossem apreciados em suas características próprias, como sons e não como veículos de ideias ou sentimentos, Cage concebeu a peça exclusivamente para sons gerados por rádios. A obra abriu seus ouvidos para estes sons, que até então não despertavam seu interesse.

"Há e haverá sempre sons para serem ouvidos, se houver ouvidos para ouvir; pode-se demonstrá-lo." (CAGE, 1973, p.23) [2]

De que material é feita a música, nos perguntamos ao ouvir *Imaginary Landscape nº 4*? De sons e silêncios, dirá Cage, entendendo por silêncio os sons que não fazem parte de uma intenção musical. De tudo que soa.

cisum sdnuos IIAAII sounds music

"A natureza destes [sons ambientais] é imprevisível e mutante." (CAGE, 1973, p.22)

Ao abrigar sons radiofônicos no interior de sua obra, Cage concebe uma estrutura que não é determinada pelos materiais que a constituem, ao contrário das estruturas baseadas na freqüência dos sons, próprias ao sistema tonal. Cria estruturas rítmicas, baseadas em relações numéricas. Cage as escolhe por se mostrarem hospitaleiras a todos os tipos de sons, sejam eles musicais, de altura definida, sejam ruídos, oscilações instáveis, aperiódicas. São estruturas-tempo, estruturas-espaço, o que permite que elas se expressem tanto por meio dos materiais, quanto por sua ausência.

Conta-se que, por ocasião da estreia de *Imaginary Landscape nº 4*, em 2 de maio de 1951, na Universidade de Columbia, o manuseio do botão sintonizador (*tuner*) encontrou muitas emissoras fora do ar, o que fez com que a tessitura da música se configurasse como um longo silêncio entrecortado por sons.

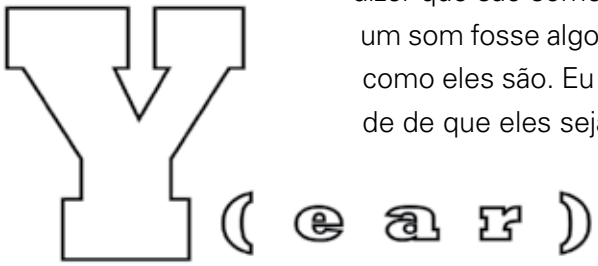
A peça é construída exclusivamente sobre relações de espaço. Ela se configura como uma *tessitura-paisagem*, como o título sugere: um espaço-tempo no interior do qual se movem, de modo imprevisível, os sons originários de 12 rádios. Vestígio da estruturação em doze sons do método dodecafônico?

"Minhas obras recentes (*Imaginary Landscape No. IV* para doze rádios e *Music of Changes* para piano) são estruturalmente similares às obras anteriores. (...) No entanto, anteriormente as estruturas definiam durações de tempo, enquanto que nas obras recentes há apenas extensões no espaço, sendo imprevisível a velocidade das trajetórias através desse espaço." (CAGE, 1973, p. 57)

A noção de música como paisagem se esboça, até se radicalizar em 4'33", um campo de indeterminação pura.

"Quando eu ouço o que chamamos de música, tenho a impressão de que alguém está falando, e falando sobre seus sentimentos ou sobre suas ideias de relacionamento. Mas, quando eu ouço o som do tráfego aqui na 6ª Avenida, por exemplo, não tenho a sensação de que alguém esteja falando. Tenho a sensação de que um som está em atividade e eu adoro a atividade do som. O que ele faz é ficar mais alto e mais baixo, ficar mais agudo e mais grave, ficar mais longo e mais breve. Todas essas coisas que ele faz me satisfazem plenamente; eu não necessito de que alguém fale comigo."

"As pessoas esperam que a escuta seja algo além da escuta. E assim às vezes elas falam da escuta interior ou do significado dos sons. Quando eu falo de música, estou falando de sons que não querem dizer nada. Não é interior, mas exterior. E aí as pessoas perguntam: você quer dizer que são somente sons?, como se ser apenas um som fosse algo inútil. Eu gosto dos sons assim como eles são. Eu não tenho nenhuma necessidade de que eles sejam mais do que eles são."



"A experiência do som que eu prefiro acima de todas as outras é a experiência do silêncio. E o silêncio, hoje, em quase toda parte do mundo, é o tráfego. Se você ouve Beethoven ou Mozart, você percebe que eles são sempre o mesmo. Mas, se você ouve o tráfego, você percebe que é sempre diferente." [3]

Em 1952, um ano após sua criação, Cage apresenta uma versão de *Imaginary Landscape No.4* em um evento realizado em *Black Mountain College*, reunindo um grupo de artistas ligados a ele: David Tudor tocando piano preparado, Robert Rauschenberg fazendo a difusão de discos antigos, Merce Cuninngham e bailarinos de sua companhia de dança interagindo no espaço com seus movimentos, M.C. Richards lendo seus poemas. Em torno, fixadas nas paredes, as telas brancas (*White Paintings*) de Robert Rauschenberg. Os sons radiofônicos de *Imaginary Landscape nº 4* constituem, assim, o campo [espaço--tempo] no qual se interpenetram imagens, movimentos corporais, poesia e pintura, configurando uma *assemblage* de materiais e linguagens. O rádio está presente na experiência pioneira que dá origem ao *happening*.

No mesmo ano, Cage compôs *Water Music*, uma peça para um pianista que se utiliza também de um rádio, de apitos, recipientes com água, um baralho, uma baqueta de madeira e objetos para preparar o piano. A peça explora mais uma vez o campo da *performance*.

"Uma interpenetração de fenômenos distintos, preservados em sua identidade, brotava incontestavelmente desse gênero de evento; nenhuma hierarquia se impunha entre os elementos, visuais e sonoros, destinados a se encontrar fugazmente, no espaço de um instante." (BOSSEUR, 1993, p. 39)

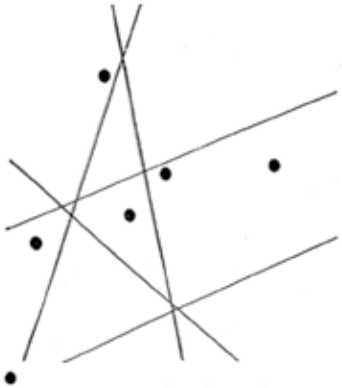
David Tudor interpretando Water Music em Darmstadt, 1958.[4]

Pio para chamar patos soprado em vasilha com água (David Tudor, Darmstadt, 1958).

O que faz um pianista dotado de uma técnica apurada, construída durante anos de formação, quando tem diante de si uma partitura como a de *Water Music*?

Expande sua imaginação sonora (*sound imagination*), responderia David Tudor, intérprete próximo a Cage, que estreou várias de suas obras para piano. Experimenta novas formas de produzir sons no corpo do instrumento, inserindo pequenos objetos, como parafusos e borrachas, entre suas cordas (*piano preparado*), ou friccionando as cordas com os dedos, ou percutindo sobre o tampo de madeira. Faz interagir os sons do piano com outras fontes sonoras, como o rádio, pios e a água.

"*Water Music* é uma afirmação da antiga convicção de Cage na sinonímia entre arte, vida e teatro". (TAN, 2002, Addendum 10)



Music Walk John Cage

Se a partitura de *Water Music* ainda conserva signos da notação musical tradicional, em peças posteriores, como *Music Walk*, de 1958, para um ou mais pianistas que se utilizam também de sons de rádio e de fontes sonoras auxiliares, a partitura é constituída exclusivamente de pontos no espaço, sobre os quais se sobrepõem grupos de cinco linhas traçadas em transparências, que indicam o modo de produção dos sons: nas cordas, no teclado, na caixa de ressonância, no rádio, com a voz, com a preparação

do piano ou a emissão de ruídos. A obra não tem duração definida. A indeterminação se estende a todas as dimensões da música. Não é possível prever como a peça irá se configurar, até que ela seja tocada.

Cage associa o uso da indeterminação, ao selecionar os materiais de suas músicas, a ações cotidianas. Compara a escolha dos sons das *Sonatas e Interlúdios para piano preparado* à coleta de conchas ao longo de uma praia. No entanto, ressalta que essa escolha ainda reflete um gosto pessoal. Na peça *Speech Radio 5*, para cinco rádios e um narrador, Cage aproxima a ação dos intérpretes do ato de pescar.

Muitas são as formas de coleta de materiais, concebidas não só metaforicamente. Há muito onde e o que colher. Em *Fontana Mix*, realizada em 1960, Cage recolhe fragmentos de fitas magnéticas abandonadas no estúdio eletrônico da rádio de Milão (RAI), espécie de "lixo musical" com o qual compõe sua obra eletroacústica.

Não procurem por nada em torno, Cage instrui os intérpretes. "Durante seus silêncios, movam [o *tuner*] para um ponto que vocês não tenham idéia do que seja, entendem? Então, peguem aquilo que vocês tiverem "pescado", por assim dizer." [5]

"Diferentemente dos compositores de música eletrônica e concreta, que fazem uma seleção deliberada dos materiais submetidos a transformações posteriores, Cage não discrimina nada no mundo sonoro. Essa atitude se distingue essencialmente dos músicos que designam sua postura como experimental em função dos meios técnicos que exploram. Para Cage, é experimental a música, cujo resultado o compositor só conhece no momento de sua execução." (BOSSEUR, 1993, p. 66)

Em *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake*, concebida como uma peça radiofônica (*Hörspiel*) de uma hora de duração [7], a coleta de materiais é ampla, incluindo os sons mencionados por James Joyce em seu livro *Finnegans Wake*[8] e a captação de sons ambientais em vários dos lugares descritos na obra[9], além de música tradicional irlandesa.

Roaratorio é concebido por Cage como um circo, por não haver na obra nenhum centro, mas uma pluralidade de centros, como na vida. Ao contrário de um oratório, que se passa no interior da igreja, Roaratorio se passa do lado de fora, no mundo.

Os sons captados se sobrepõem sem se mesclar, gravados em 62 canais, de modo a preservar suas características particulares. Esse catálogo de sons é colado à entoação dos mesósticos criados por Cage com o nome de James Joyce a partir da leitura do *Wake*[10], observando a localização na página e na linha onde aparecem na obra. O *circo*, com a música tradicional irlandesa, é colado de modo independente.

Cage gravou, ele próprio, sons ambientais na Irlanda, onde se passa a ação de *Finnegans Wake*. Foi auxiliado por pessoas que se dispuseram a gravar sons nos locais onde não pode ir. Enviou-lhes estas instruções: *"As gravações devem durar no mínimo trinta segundos e não mais que alguns minutos. Os sons não devem ser escolhidos. Simplesmente vá ao local indicado e faça uma gravação de qualquer som que você encontre quando chegar."* (CAGE, 1992, Livro 1, p. 69) Cage contou ainda com a colaboração de rádios de todo o mundo, que lhe facultaram o acesso a seus arquivos de sons.

"Trata-se de um mundo feito de sons, de texto e música, em que o ouvinte pode fruir à vontade sons que ele habitualmente não tem a oportunidade de ouvir nas emissões radiofônicas, geralmente restritas à transmissão da informação unidimensional." [6] (CAGE, 1992, Livro 1, p. 2)

*Roaratorio c*onfigura a tessitura de uma paisagem sonora constituída de ruídos, de sons ambientais não intencionais, como indica a aglutinação do verbo "*roar*" à palavra oratório. Nesse sentido, a obra retoma a primeira peça radiofônica realizada por Cage, em 1942, junto com o poeta Kenneth Patchen, intitulada *The City Wears a Slouch Hat*. No entanto, Cage reconhece não haver, na época, recursos tecnológicos adequados para a realização do projeto, que acabou não sendo concretizado.

"A partitura original (...) consistia em uma espécie de catálogo dos ruídos da cidade, considerados como elementos musicais em si mesmos e não apenas como efeitos sonoros." (BOSSEUR, 1993, p. 16)

HE(a)RE

A cidade captada como paisagem sonora, retransmitida através da emissão radiofônica, situa o rádio na poética de Cage além de um mero veículo de comunicação _ *medium*. O rádio é também circuito, rede que reconfigura o espaço e o tempo nas sociedades contemporâneas, conectando lugares e tempos na nova aldeia global. É meio poético, que permite a experiência de uma linguagem que não quer significar, mas tão somente soar e recriar. Desmilitarização da linguagem. *Soundsense*.

"O que nós precisamos, em Joyce e em nossas vidas, é arriscar, o mais que pudermos, voltar à poesia e ao caos, em vez de ficar sempre do lado seguro, junto do policial."(CAGE, 1992, p.38)

Cage propõe em *Roaratorio* uma vez mais a audição do silêncio, experiência para ele renovadora e ao mesmo tempo apaziguadora, por acolher amorosamente (pit**Y**) os opostos: som e ruído, vida e morte. *Laughtears*. E conclui texto e música aproximando, no último mesóstico, as palavras silêncio e paz.

Just a whisk
Of
pit**Y**
a **C**loud
in p**E**ace and silence

Artigo recebido em maio de 2015, aprovado em junho de 2015 e publicado em julho de 2015.

Notas

1 Grifos da autora.

2 Cage refere-se aqui à experiência que realizou no interior de uma câmara anecoica, na qual, isolado de todo ruído exterior, ouviu dois sons: um agudo, seu sistema nervoso em funcionamento, o outro grave, sua circulação sanguínea.

3 Trechos extraídos da entrevista concedida por John Cage ao cineasta Miroslav Sebestik em Nova York, em 2/4/1991, para o documentário *Écoute*, lançado em 1992.

4 As fotos desta e da próxima página, de autor desconhecido, pertencem aos arquivos do Getty Research Institute, em Los Angeles.

5 Falas extraídas do vídeo documentário da performance de *Speech Radio 5* (1955), realizada por John Cage em 1982, com aparticipação de Merce Cunningham.

6 Palavras proferidas pelo júri que concedeu a Cage o Karl-Sczuka-Prize pela melhor composição de 1979, por ter ampliado as fronteiras do rádio como meio.

7 *Roaratorio* resultou de um convite feito a John Cage por Klaus Schöning para escrever uma música que acompanhasse a leitura de seu texto *Writing for the Second Time through Finnegans Wake*. A obra foi realizada nos estúdios do IRCAM em Paris, em 1979, para as rádios WDR de Colônia, KRO de Hilversum e SDR de Stuttgart.Engenheiro de som: John David Fullemann.

8 Desse trabalho resultou o texto *Listing through Finnegans Wake*, com cerca de quatro mil itens.

9 Cage baseou-se, para isso, no livro *A Finnegans Wake Gazeteer*, de Louis Mink, que lista os lugares mencionados por Joyce em *Finnegans Wake*.

10 Os mesósticos formam o texto *Writing for the Second Time through Finnegans Wake*, que serve de base para *Roaratorio*.

Referências

BOSSEUR, Jean-Yves. *John Cage*. Paris: Minerve, 1993.

CAGE, John. *Cage on Roaratorio*. In: Encarte do CD John Cage Roaratorio. New York: Mode 28/29, 1. ed. 1992, pp.1-8.

_____ . *Collecting the sounds*. In: Encarte do CD John Cage Roaratorio. New York: Mode 28/29, 1. ed. 1992, p. 69.

_____ . *Silence. Middletown*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

CAGE, John & SCHÖNING, Klaus. *Laughtears _Conversation on Roaratorio*. In: Encarte do CD John Cage Roaratorio. New York: Mode 28/29, 1. ed. 1992, pp. 28-58.

HOLZAEPFEL, John. *David Tudor, John Cage and Comparative Indeterminacy*. In: Leonardo Music Journal, Vol. 14, 2004. Cambridge, MA: MIT Press.

TAN, Margaret Leng. *Silent Revolution*. Andante, 2002. Disponível em: http://users.skynet.be/P-ART/PARADISE/JOURNAL/JOURNL10/silentrevolution.htm Acesso em: nov. 2009.

Discografia

CAGE, John. *John Cage Roaratorio*. New York: Mode 28/29, 1.ed. 1992.

Vídeos on-line

CAGE, John. *John Cage Speech Radio 5*, 1982. Disponível em: ttp://www.youtube.com/watch?v=IC6h1A6TEIE&mode=related&search= Acesso em: nov. 2009.

SEBESTIK, Miroslav. *John Cage - in Love with another sound - 01*. In: Écoute, 1992. Documentário. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2aYT1Pwp30M&mode=related&search Acesso em: nov. 2009.

Dar-se como coisa que ouve: afetos de sonoridade na obra *Escuto histórias de amor,* de Ana Teixeira

*Daniele Pires de Castro**

RESUMO: Entre os anos de 2005 e 2012, a artista brasileira Ana Teixeira sentou-se em uma cadeira em vias públicas de diferentes cidades com uma cadeira vazia ao seu lado. Uma placa que dizia *Escuto histórias de amor* convidava os passantes a sentarem-se ao seu lado e falar. Nenhum registro do teor das narrativas foi feito, à artista interessava apenas a escuta. O presente artigo investiga como, ao se concentrar mais no gesto de ouvir que nas histórias contadas, Ana Teixeira propõe um encontro no qual a via de contágio não é a linguagem, que sempre nos convoca à interpretação, mas o som e, portanto, o corpo: seria a carne e não o intelecto a camada de permeabilidade.

PALAVRAS-CHAVE: afetos, encontro, escuta

ABSTRACT: Between 2005 and 2012, the brazilian artist Ana Teixeira sat in a chair on streets of different cities with an empty chair beside her. A sign that read *I hear love stories* invited passersby to sit beside her and talk. No record of the content of the narratives was done, the artist was only interested in listening. This paper aims to investigate how, by focusing more on the act of listening that on the stories told, Ana Teixeira proposes a meeting in which the channel of affection is not the language, that always calls us to interpretation, but the sound and therefore the body: it would be meat and not intellect the permeability layer.

KEYWORDS: affection, meeting, listening

*Daniele Pires de Castro é doutoranda do curso de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ e mestra em Comunicação pela UFF.

Introdução: Por outra ética doação

De que formas dispomos para nos dar? Seria dar-se a simplicidade de um gesto de afeto, como dar um beijo, um abraço, um afago, dar a mão ou o ombro? Seria dar-se o abrir mão de um pouco de si, como dar o sangue, uma parte do próprio corpo, do tempo, da energia? Seria dar-se somente o gesto radical de entregar toda a vida? Em nossa cultura, moldada pela moral cristã, o gesto maior de doação é aquele desinteressado, sendo sua figura mais radical Cristo que entregou sua própria vida em nome de seu amor à humanidade. Nesse sentido, sugiro aqui, a doação é considerada ainda mais admirável quando se trata de uma total abnegação de si mesmo ou de algo que se possui, sem que jamais seja possível restituir: entregar a própria vida, doar o corpo que uma vez destituído de uma parte de si não se poderá reconstituir, abrir mão do tempo e da energia que uma vez despendidos não serão recompostos.

Contra essa ideia cristã de uma doação de mão única — alguém que dá e alguém que recebe —, o filósofo Mario Perniola recupera o verbo do grego antigo *déchomai,* que parece veicular uma duplicidade de significados: possui ao mesmo tempo a acepção de dar e de tomar. O verbo quer dizer aceitar, receber, acolher, mas também tomar na acepção de atrair e possuir (PERNIOLA, 2005, p. 129). Ao utilizar este termo não se distingue os polos opostos de doador, como a figura ativa desta dupla, e receptor, como a figura passiva, ambas são também tomadoras, guiadas por uma vontade de pegar algo do outro no domínio de um desejo de atrair e ser atraído em uma condição de mútua disponibilidade. Entendo que Perniola propõe, assim, uma nova ética da doação, fundamentada em uma dimensão de reciprocidade que se afasta do pressuposto que afirma o dar como uma pré-condição do receber. Enquanto este opera dentro de uma lógica da recompensa, a proposta de Perniola estimula o que seria uma coincidência de disponibilidade.

Ao operar por meio da recusa da distinção entre os polos opositores de doador e receptor/tomador, o filósofo rompe com outras concepções duais próprias ao modo de pensar ocidental, entre elas, a oposição entre sujeito e objeto. É a partir desta recusa que ele erigirá a noção, fundamental para sua obra, de "coisa que sente", como uma maneira de superar a relação de uso que tradicionalmente se estabelece entre entes que se colocam um diante do outro — mesmo que por vezes de maneira alternada — como manipulador e manipulado, condutor e conduzido, conhecedor e desvendado, construtor e construto, entre tantas outras, seguindo

o modelo típico ao cotidiano da sociedade contemporânea, no qual se procura sempre distinguir os polos ativos e passivos de uma ação. Assim, em um mundo habitado por relações de uso que caucionam e são caucionadas pelas figuras do sujeito e do objeto, Mario Perniola propõe a noção alternativa de *coisa,* que substitui a instrumentalidade característica da relação daquela dupla de opostos por uma relação baseada na dimensão sensível dos corpos. Concomitantemente, apresenta outra proposta de ação avessa à utilidade: no lugar daquela que visa a atingir um objetivo específico, o filósofo propõe o agir sem metas, a relação entre coisas que se abre ao totalmente imprevisível, ao aqui e agora da sensação. Assim, também corresponde ao ato de dar-se como coisa que sente, uma nova configuração temporal que privilegia o presente no lugar de um tempo que corre sobre uma linha progressiva.

Assumindo uma perspectiva baseada nesses escritos de Mario Perniola, define-se então outra noção do gesto de doação: não a ideia de um mero dar-se, que mesmo a princípio desinteressado, aguarda uma futura recompensa, conforme a moral cristã, mas de um dar-tomar--receber recíproco que se dá na mutualidade da experiência sensível entre coisas que sentem no momento presente. Trata-se de um esforço em identificar maneiras pelas quais o gesto de dar-se pode ser fruto da disponibilidade à diferença[1], inaugurando outra ética da relação.

Perniola ressalta o papel da arte nesse processo. Ele identifica como, na atualidade, é possível perceber um movimento de corrosão do caráter espacial da obra que dissolve sua identidade e organicidade (PERNIOLA, 2005, p. 113). Ele destaca a potência das instalações como entidades inorgânicas não utilitárias, obras que transbordam fora de si mesmas e adquirem uma externalidade radical e extrema (PERNIOLA, 2005, p. 116). Nesse sentido, acrescenta:

> as instalações não devem ser consideradas como o objeto da avaliação de um visitante; a relação com este último é completamente invertida quanto à tradicional visita a museus e galerias. É a instalação que sente o visitante, que o acolhe, o tateia, o apalpa, dirige-se a ele, faz com que ele nela mesma, o penetra, o possui, o inunda. Não se vai às mostras para ver e desfrutar da arte, mas para ser vistos e possuídos pela arte (PERNIOLA, 2005, p. 117)

Neste artigo, pretendo detectar o gesto de dar-se, em um ato simples e cotidiano, afinal, sendo um afeto que emerge de um encontro de mútua disponibilidade e contágio, não é preciso recorrer a grandes acontecimentos, basta que os corpos estejam imbuídos de um mesmo caráter. Trata-se do ato de contar e ouvir histórias, tomando como objeto a intervenção realizada

pela artista Ana Teixeira em várias cidades do mundo intitulada *Escuto histórias de amor*. Pensando a partir das definições propostas por Perniola, a intervenção de Ana pode ser vista como instalação. Não é uma obra que está ali para ser vista, sentida, utilizada ou avaliada pelo visitante, mas para qual ele deve permitir-se ser acolhido, restituindo o encontro com a artista/obra em sua dimensão sensível na qual, não se trata de sentir e pensar, mas viver a arte.

A escuta como gesto

Entre os anos de 2005 e 2012, Ana Teixeira sentou-se em uma cadeira em parques, praças e vias públicas de diferentes cidades do mundo com uma cadeira vazia ao seu lado. Enquanto tecia uma mesma peça de tricô vermelho, uma placa que dizia "Escuto histórias de amor", escrito no idioma do país visitado, convidava os passantes a sentarem-se ao seu lado e falar. Nenhum registro do teor das narrativas foi feito, a documentação existente dessas intervenções são filmagens que capturaram de longe a imagem daqueles que pararam e se sentaram para contar histórias a Ana, mas o som que acompanha é o das ruas, ruídos e barulhos do trânsito de carros e pessoas que povoam a cidade. À artista não interessava criar uma coleção de belas histórias, tomar ensinamentos, compreender a verdade sobre o amor ou mesmo mapear a experiência de tal sentimento pelo mundo, interessava-lhe apenas o gesto de escutar.

Por mais que pareça inquestionável, dentro nos nossos atuais padrões de comportamento, que uma ação é sempre iniciada em vias de atingir uma meta, esta não é a única forma. Aqui, vale elucidar as concepções de Georgio Agamben sobre a ação: haveria três tipos, o agir, o fazer e o gesto. Enquanto o fazer é um meio destinado a um fim, o agir é o fim em si mesmo, ou seja, uma finalidade sem meios. Já o gesto é um terceiro gênero de ação que rompe com "a falsa alternativa entre fins e meios" (AGAMBEN, 2008, p. 13): é a exibição de uma medialidade pura, o tornar visível um meio como tal (AGAMBEN, 2008, p. 13). Estamos constantemente variando entre o fazer e agir sem abertura para o novo que emerge do gesto, sem destituir a ação de sua usual relação com a finalidade. O que Ana expõe em seu trabalho é a pura medialidade do gesto. Ao não subordiná-lo a uma finalidade específica, quer dizer, ao não fazer de sua escuta um meio de coleta de material ou uma atividade de pesquisa, a artista nega essa lógica instrumental.

Para que servem as palavras que ouço? Que destino posso dar a tais belas narrativas? Se pautasse suas intervenções por tais parâmetros instrumentalizadores, Ana acabaria tendo que

Escutos história de amor
Barcelona 2005

Escutos história de amor
Chile 2006

Escutos história de amor
Portugal 2010

hierarquizar as histórias que lhe foram contadas, teria que criar padrões de avaliação e classificação, teria que interpretá-las e identificar nelas os trechos mais valiosos. No entanto, no evento proposto pela artista, não cabe o sujeito Ana que distingue, julga e escolhe, cabe apenas o dar-se como coisa que escuta. Em diversas entrevistas sobre o trabalho, a artista afirma que se sua intenção não era registrar as histórias, também não era necessariamente entendê-las. Ela conta que não compreendia francês ou alemão, no entanto, realizou a ação na França e na Alemanha, pois a escuta e não a narrativa era o mais importante. A via de contágio proposta, portanto, não era da linguagem, que sempre nos convoca à interpretação, mas a da voz, do som, do corpo: seria a carne e não o intelecto a camada de permeabilidade desse encontro.

Assim, *Escuto histórias de amor* elabora de maneira sutil e poética uma crítica à concepção específica da ação que vigora no interior da nossa atual cultura da gestão de si e que por vezes também aparece na arte dita interativa. Tal concepção manifesta a noção de um sujeito sempre em busca da satisfação de seus desejos e objetivos particulares através de ações que são uma mera produção de prazeres e recompensas. Ao contrário, conforme citado anteriormente, Mario Perniola propõe uma experiência deslocada, descentrada, livre da intenção de atingir um objetivo (PERNIOLA, 2005, p.22), o que permitiria a abertura de outra temporalidade: não um tempo progressivo que corre a uma apoteose final, mas um tempo em suspensão de pura disponibilidade dos corpos ao sentir. Nesse sentido, compreende-se aqui que a proposta de Ana Teixeira ao escutar as histórias sem fazer delas objetos de interpretação ou arquivo pode ser vista como uma forma de recuperar o gesto no interior da ação, de trazer à tona a pura medialidade dos corpos em detrimento do objetivo. Há, nessa obra, uma mudança de postura em relação à ação, uma maneira de resistir às pressões de uma cultura que nos impele à produção de um si mesmo autônomo, que instrumentaliza ações e relações em prol de pequenos ou grandes projetos e gozos. O que a artista propõe, em contrapartida, é fazer bastar a transição, o fluxo, o processo, o meio, no lugar do finalizar, conseguir, terminar, concluir.

O tempo como duração

O gesto de Ana Teixeira é uma aventura, tanto para a ela quanto para o outro. Não que lhe tenham acontecidos fatos dignos de uma cena de filme de ação ou de uma notícia no jornal televisivo, os imprevistos são sutis aos olhos de uma cultura do espetáculo. É um olhar, um

toque, uma brisa, uma voz, ou até a ausência. Ana conta que em Veneza – curiosamente, a cidade dos amantes – ninguém se sentou para contar uma história. Foi a aventura da espera, mas que ainda assim constrói tessituras: a narrativa de amor de Ana é o emaranhado das histórias que escutou dos outros, mas também dos momentos em que aguardava sentindo a cidade, suspensa no tempo sem estar passiva. Ouvir e esperar são gestos que advém da pausa, que não mobilizam um fazer, mas um sentir, na contramão de um tempo cotidiano que quer nos lançar o tempo todo à frente. Nesse sentido, o gesto proposto pela artista engendra uma nova experiência temporal. Ao sentar-se ao lado de Ana Teixeira para contar uma história, o passante realiza uma quebra em seu trânsito, fazendo da rua não mais um corredor de passagem, mas um espaço próprio à emergência do evento. Assim, arrisca-se na recusa da experiência do tempo progressivo da vida citadina em prol de outra experiência temporal que se constrói na relação entre o contador da história e a ouvinte.

O gesto de tecer, inspirado, segundo a própria artista, na figura de Penélope a espera do regresso de Ulisses, explora a dimensão de um tempo contraído, que não se esgota. A esposa fiel aguarda o retorno de seu marido em um tempo que retém o passado, a presença de Ulisses a seu lado, e antecipa o futuro, o seu retorno a casa. Para que a espera seja possível, é preciso que o tempo não passe. Para os pretendentes de Penélope o tempo continua a progredir, por isso ela cria sua artimanha e toda noite precisa desfazer sua tessitura e retornar ao ponto inicial, criando um ciclo aparentemente interminável de transformação, de construção e desconstrução, sob uma aparência de imobilidade. O tempo não passa, não progride, mas muda continuamente, tornando-se duração. Ana Teixeira aguarda como Penélope, mas não precisa desfazer seu cachecol. Sua coreografia da tessitura não tem um lugar aonde chegar, pode ser infinita. E assim é: a cada espera, em cada lugar, a feitura do mesmo cachecol vermelho é recomeçada, um costurar que entrelaça histórias ouvidas e espaços ocupados. O tempo da oralidade desperta assim uma dimensão de presença do acontecimento, porém transporta também para o tempo da espera e do recomeço. A cada volta um novo evento que não é, nem continuação do anterior, nem o predecessor de um próximo, é repetição e diferença. É o tempo infinito, em ciclos que a cada volta adicionam uma nova trama ao tecido de narrativas, sem cortes ou finalizações, apenas acumulação.

O som como espaço

Ana Teixeira define sua obra como uma ação, mas a experiência proporcionada por ela difere da daquelas mais típicas de algumas performances, dos *happenings* e dos atuais *flash mobs.* Nestes, há uma experiência precária do instante vivido, a evidencia da inevitável passagem do tempo. São capturas, instantâneos, enquanto o tempo da espera e da escuta é aquele da persistência. Trata-se, na obra de Ana, de uma ação que é menos a promoção de um acontecimento no tempo que progride e mais uma ocupação do espaço, uma maneira de penetrar a cidade convidando o outro a desfrutar desta mesma disponibilidade. Cada evento é uma comunhão indiscernível entre duração e lugar: o espaço não é um plano de fundo para o encontro, é seu constituinte. Nesse sentido, há um deslocamento da história contada (da compreensão da narrativa de um sujeito) para o evento da contação da história (o estar no espaço como espera e encontro).

Segundo Mario Perniola, o favorecimento da dimensão da espacialidade em desfavor da temporalidade opera um afastamento do horizonte conceitual caracterizado pelo chamamento à interioridade, à consciência, ao sujeito, em direção à disponibilidade ao exterior e ao neutro (PERNIOLA, 2005, p. 81). O filósofo faz menção à dimensão sonora da música, que colocada em primeiro plano, afasta tanto a concepção sentimental, que a vê como expressão de uma interioridade emocional, e a da vitalista, que a vê como a manifestação espontânea da existência natural. O som, percebido em sua neutralidade e indiferente inorganicidade, afirma, é a essência da música (PERNIOLA, 2005, p. 78). Ele cria um campo de atração permanente entre os corpos, funcionando como um ímã. Ao privilegiar a escuta e não a narrativa, Ana Teixeira parece pretender resgatar tal dimensão espacial da fala como som em detrimento da dimensão temporal da fala como linguagem. Porém, a percepção da dimensão sonora da fala é constantemente ameaçada por seu papel como significante, que a conecta fortemente à existência do significado. Assim, a própria Ana admite ser difícil desmotivar os contadores a serem entendidos. Nos países onde não falava a língua, como na França ou Alemanha, as pessoas contavam suas histórias em inglês para serem compreendidas. Ainda assim, Ana Teixeira não cessa de ressaltar que o que lhe interessa não são as histórias, cuja valorização induziria ao centramento na experiência passada individual, mas provocar fissuras no cotidiano. Esse desinteresse da artista pelo indivíduo é também percebido por aqueles que se sentam junto à Ana, como compreende, uma mulher, explicando porque confiou a Ana uma história

Escutos história de amor
Rio de Janeiro 2012

Escutos história de amor
Veneza 2005

de amor: "Ela não tava estava interessada na minha vida", disse uma das contadoras em uma reportagem do Jornal da Cultura.

Assim, é possível compreender a ação aqui estudada como uma experiência contemporânea do espaço tal qual definida por Mario Perniola: aquela que se configura sobre um modelo dinâmico que lança o sujeito para fora de si. (PERNIOLA, 2005, p. 95) Ao ouvir histórias de amor sem julgá-las, coletá-las, ou mesmo tentar compreendê-las, Ana se lança para fora de si, em uma experiência espacial que convoca o outro a fissurar o espaço da cidade e penetrá-lo junto com ela. A ação rompe também com a tradicional concepção que opõe o espaço privado como lugar da experiência íntima do sujeito ao espaço público como lugar da sociabilidade. A aventura do amor, normalmente confinada à interioridade da casa e da vivência subjetiva, é convidada a sair do espaço da intimidade para se tonar a via de acesso a um estranho e de uma nova experiência na cidade. O que não quer dizer que se trate apenas de um choque de opostos. Por não estar interessada "na vida" do contador da história, como afirmou uma das participantes entrevistas, a obra incentiva aqueles que sentam ao lado de Ana a ter outra experiência de individualidade, na qual não estão ali na condição de sujeitos expondo sua intimidade em um espaço "inadequado", mas na condição de coisa que sente em um encontro com outra coisa que sente, em um evento de doação de mútua disponibilidade.

Dar-se como coisa que ouve

Segundo Mario Perniola, o mundo das coisas – corpos, sons e pensamentos – é dotado de uma generosa e hospitaleira espacialidade que infinitamente nos acolhe com sua disponibilidade imediata (PERNIOLA, 2005, p. 82). Ampliando essa noção de disponibilidade recíproca da coisa que sente, é possível incorporar as dimensões do afeto e do contágio, trazendo a contribuição de outros autores que também procuram pensar o encontro e a relação fora de um ponto de vista instrumentalizante. Para isso, em primeiro lugar, recorro a Nietzsche, cuja filosofia perspectivista ajudará a situar a questão em torno dos conceitos de sujeito, objeto e coisa.

O perspectivismo nega "toda instância transcendente ou subjacente ao mundo" (ROCHA, 2003, p. 17), que é considerado "uma diversidade caótica em constante fluxo, um processo destituído de finalidade, uma multiplicidade de forças sem qualquer unidade, um puro devir que jamais atingirá um estado de ser" (ROCHA, 2003, p. 17), ou seja, algo que não é inteligível.

O perspectivismo se afasta do relativismo porque nega a possibilidade de um ponto de vista externo: o homem só poderia ser o sujeito e o mundo só poderia ser o objeto de seu olhar, se houvesse distinção entre os dois, "mas o homem não é exterior ao mundo" (ROCHA, 2003, p.33). Não há, portanto, objetividade ou a "coisa em si", bem como não há um sujeito metafísico. Desta maneira, Nietzsche nega também a unidade do *eu*, que não é mais que "a ficção de um ser imune ao movimento do devir, a ilusão de uma substância que permanece inalterada por trás da flutuação dos afetos e da variação de perspectivas" (ROCHA, 2003, p. 21).

Assim, de acordo com Silvia Rocha, Nietzsche lança as bases do "relacionismo", que é a constatação de que, na ausência, de um ponto de vista que seja transcendente, tudo o que há são as relações (ROCHA, 2003, p.162). As coisas são, portanto, constituídas a partir da sua relação com outras coisas, não existindo *a priori*. O resultado é que sujeito e objeto não são tomados como coisas independentes, mas um é produzido pelo outro. O sujeito atravessado pelo perspectivismo não é aquele capaz de mudar de posição, mas aquele que, longe de ser constituído por uma essência, é capaz de "tornar-se outro".

> O perspectivismo implica o abandono do conceito de *sujeito* e da ideia de substância. Não há um eu que ocupa, sucessivamente, diferentes perspectivas (e que portanto, permaneceria imutável por trás dessa mudança ou idêntico por trás das relações) [...] O *outro* não reside portanto no exterior do sujeito, como uma instância que o afeta de fora, mas é indissociável daquilo que o homem, a cada momento, se torna. Somos sempre *um outro*, não apenas porque nos transformamos no tempo, mas porque aquilo que nos constitui é indissociável das circunstâncias que encontramos. (ROCHA, 2003, p. 167)

O relacionismo nietzschiano parece inspirar diversos autores contemporâneos, que pensam, em diferentes gradações, um sujeito e consequentemente um objeto que não são mais unidades pré-constituídas, mas entes em contínua transformação. Como uma forma de fugir da dicotomia, outros termos são introduzidos, como faz Mario Perniola ao referir-se à "coisa". Seja qual for o caminho tomado, as pesquisas apontam em uma mesma direção: a possibilidade de pensar a dimensão de contágio da relação entre as "coisas" que as tornam entes em contínua transformação. Tendo apresentado a perspectiva filosófica da qual emerge esta fala, recorreremos a autores que parecem partir desses mesmos pressupostos para pensar a arte, como caminho para compreender a dimensão da porosidade do corpo como coisa na obra de Ana Teixeira.

Em primeiro lugar, para pensar uma possível vulnerabilidade do corpo e seu estatuto de coisa é preciso abandonar a noção de unidade orgânica como partes que se conectam em um todo funcional e que faz dele uma estrutura acabada e imune a atravessamentos. Para tal, contribui a análise do trabalho de Francis Bacon, operada por Gilles Deleuze, que propõe uma diferenciação entre rosto e cabeça, que aqui ousaremos traçar uma equivalência entre narração e ouvido para pensar o trabalho de Ana.

O rosto institui princípio de reconhecimento. Permanecendo dentro da lógica do figurativo, são imagens criadas a partir de uma perspectiva representacional sujeita a processos de identificação e organização. Já a cabeça é, segundo o filósofo, vianda, carne separada de sua estrutura orgânica. Assim, enquanto o rosto é uma "organização espacial estruturada que recobre a cabeça", a cabeça é uma parte do corpo (DELEUZE, 2007, p. 28). Paralelamente a uma distinção entre rosto e cabeça, Deleuze opõe figurativo e figural. O primeiro é a representação, "a relação entre uma imagem e o objeto que ela deve ilustrar, mas implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que dá a cada um o seu objeto" (DELEUZE, 2007, p. 12). Nesse sentido, afirma o filósofo, a narrativa é o correlato da ilustração. Para romper com a representação seria necessário também romper com a narração e impedir a ilustração (DELEUZE, 2007, p. 12). O rosto, poderíamos afirmar, seria a ilustração de um sujeito, sua representação, que, em conjunto e em relação com outras imagens é capaz de contar uma história sobre aquela imagem que é seu protagonista. A cabeça é o que resta após esse rosto ser escovado, levando com ele qualquer ilustração ou narrativa.

O ouvido, no trabalho de Ana, pretende também deixar de ser um órgão particular dentro de um todo funcional, ou seja, menos a porta de entrada de estímulos que depois serão entendidos, interpretados, analisados, identificados ou reconhecidos por uma mente autoconsciente, e mais puro orifício, passagem de afetos de um corpo que sente. O ouvido é o buraco em uma cabeça e não o órgão sensorial de um rosto. É verdade que Ana Teixeira não rompe com a narrativa, mas concentra seu trabalho no gesto de contar e escutar mais do que na própria história contada. Na instalação, apresentada em galerias, que seguiu a ação de rua, o que restou não foram os rostos e suas histórias, mas os corpos e seus encontros. Se buscar o figural é, segundo Deleuze, interromper a narração para ater-se ao fato (DELEUZE, 2007, p. 12), nada mais adequado que deixar muda toda a narrativa para evidenciar o gesto de contar e o de ouvir. Trata-se aqui de ser atravessado pelo que viu e ouviu em uma condição de fragilidade que mantém o corpo/carne/vianda permeável.

Ser coisa requer o abandono da condição de sujeito que analisa, interpreta, avalia e usa. No lugar de uma relação que assume o outro como um objeto, a noção de coisa permite a instauração de uma imprevisível experiência de encontro, pois não está atada às amarras da instrumentalização. Dar-se como coisa é, portanto, um gesto que é pura medialidade e não uma ação que prevê um resultado ou uma recompensa. Nesse sentido abole a lógica do dar e receber como atividades conectadas por uma relação de causa e efeito em favor de uma indiferenciação entre as duas posturas.

Conclusão: Por um corpo mais poroso

Ao escutar histórias de amor, Ana Teixeira se dá como coisa que ouve. Narrativas que partem de lugar nenhum e vão para nenhum lugar, que permanecem anônimas, dispersas no espaço da cidade, ininteligíveis sob o barulho da rua. Ana é coisa, assim como aqueles que se sentam juntos a ela em uma condição de disponibilidade que se torna mútua. Ao contar histórias de amor, o visitante se dá como coisa que fala para um estranho. Nesta relação, identidade e biografia são irrelevantes, importantes são o encontro, o evento e sua duração que causam uma fissura na progressão do tempo. Sentar-se para contar uma história a um estranho por motivo nenhum no meio de um dia qualquer é suspender o andamento da vida cotidiana, é desviar-se da eficácia e da produtividade que apontam sempre para frente e para mais.

Ana afirma que sua intenção com as ações é causar uma fissura no cotidiano das pessoas, porém, ela provoca também uma disrupção na relação do indivíduo com sua própria narrativa. Se por um lado, a história de amor apela ao sujeito, à biografia, ao sentimento e ao desejo de construção da experiência amorosa como uma narrativa[2], por outro lado, a conjuntura proposta por Ana (o fato de ela ser uma estranha, de estar no espaço da rua, de não haver registro e publicização das histórias) desloca a centralidade da ação do sujeito para o evento. É um procedimento que vai na contramão das práticas mais comuns aos nossos dias, relacionadas ao uso das mídias sociais, que incentivam um tipo de construção identitária que faz excessivo uso da imagem fotográfica (que é rosto e não cabeça) e da narrativa de si (através da disposição dessas imagens e textos em linhas temporais progressivas). É a construção de um eu que se conta, e mais do que isso, que torna pública sua própria narrativa. Relacionar a discussão das identidades fabricadas midiaticamente ao "Escuto histórias de amor" poderia ser tema para outro ensaio, o que pretendia indicar rapidamente aqui é que esta obra, apesar de

também recorrer à narrativa pessoal, desconfigura todo um aparato que faria desse recurso um dispositivo de construção subjetiva típico da contemporaneidade. A narração como evento opõe-se a narrativa construída por imagens e textos planejados: nesta, só cabe pensar o sujeito a partir de uma noção de identidade, enquanto aquela convoca a um abandono de tais categorias e a opção por outras – coisa em vez de sujeito, carne e vianda em vez de corpo, atravessamentos e contágios em vez de identidade e imagem.

O corpo de quem ouve e o corpo de quem conta passam, portanto, por transformações: afastam-se de sua condição de imagem de identificação individual, ou seja, apaga-se o rosto para ficar a cabeça; e abandonam sua condição de estrutura orgânica com unidades funcionais conectadas e assumem seu estatuto de carne, no qual o ouvido e boca não são órgãos, mas canais de atravessamento. Destituídos, assim, de intenção em relação à narrativa, seja de registro, de publicidade, de avaliação ou de uso, o corpo que se dá como coisa que ouve e que fala, torna-se por fim poroso e vulnerável.

Artigo recebido em maio de 2015, aprovado em junho de 2015 e publicado em julho de 2015.

Notas

1 Vale aqui salientar que tal elogio à diferença em nada se assemelha a uma evocação da tolerância. Esta mantém os diferentes em condição de não contágio, apenas de um suportar-se, de um conviver. Nesse sentido é que a filosofia da diferença funda outra ética do encontro pautada, claro, não em processos de identificação e não identificação, mas de atravessamentos.

2 Supondo-se que provavelmente a maioria dos participantes tenha contado histórias relativas à suas próprias experiências amorosas, apesar de Ana não ter divulgado nenhuma estatística sobre isso.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Revista Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, jan. 2008.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon*: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

ROCHA, Silvia. *Os abismos da suspeita*: Nietzsche e o perspectivismo. Rio de Janeiro: Relume

Dumará, 2003

SIBILIA, Paula. A técnica contra o acaso: os corpos inter-hiperativos da contemporaneidade. *Revista Famecos*. Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 638-656, set./dez. 2011

Outras referências:

http://www.anateixeira.com/portal/home-img-search.php?ano=31

A figuração da resistência: quatro jovens mulheres artistas em diálogo com o feminismo

*Henrique Marques Samyn**

RESUMO: Trata-se de investigar o trabalho de quatro jovens mulheres artistas que atualmente vivem no Rio de Janeiro – Bárbara Gondar, Morgana Mastrianni, Juliana Gama e Mariana Paraízo "Mazô" –, considerando o contexto de reafirmação do feminismo no Brasil. No artigo, apresento uma síntese de suas trajetórias e comento algumas de suas produções artísticas, buscando compreendê-las como efeito da constituição de novas práticas coletivas inspiradas pelo feminismo; desse modo, pretendo oferecer elementos para a compreensão de um contexto que vem possibilitando a emergência de jovens mulheres que, através da produção artística, vêm criando uma resistência contra estruturas patriarcais ainda persistentes na sociedade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: feminismo, artes visuais, coletividade

ABSTRACT: We aim to investigate the work of four young women artists currently living in Rio de Janeiro – Barbara Gondar, Morgana Mastrianni, Juliana Gama and Mariana Paraizo "Mazo" –, considering the context of reaffirmation of feminism in Brazil. The article presents a summary of their trajectories and analyses some artistic productions, seeking to understand them as an effect of the constitution of new collective practices inspired by feminism; thereby, we intend to provide elements for the understanding of a context that has allowed the emergence of young women who, through artistic production, have created a resistance against persisting patriarchal structures in Brazilian society.

KEYWORDS: feminism, visual arts, collectivity

*Henrique Marques Samyn é Professor Adjunto no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde desenvolve projeto de pesquisa sobre modos de representação literários e pictóricos de sujeitos generificados, desde uma perspectiva diacrônica e transcultural, à luz da crítica feminista. Doutor em Literatura Comparada, tendo concluído Pós-Doutorado sobre a poética romântica, é ainda bacharel em Letras; bacharel em Filosofia; mestre em Psicologia Social; e mestre em Filosofia Moderna e Contemporânea.

Do momento

Considerando os acontecimentos que alcançaram maior repercussão junto ao movimento feminista brasileiro em 2014, a ativista e escritora Jarid Arraes observou que, nesse período, o espaço concedido ao feminismo pela grande mídia nem sempre gerou resultados positivos, uma vez que o material veiculado pela imprensa muitas vezes reproduziu "valores machistas e estigmas impostos às mulheres"; por outro lado, consoante a articulista, a internet se revelou uma "ferramenta extremamente relevante para a militância das mulheres", de modo que "a militância feminista online foi capaz de conquistar mudanças concretas no país" (Arraes, 2014).

Com efeito, é fácil atestar o modo como a internet vem favorecendo a divulgação do ideário feminista: sobretudo desde a segunda década do século XXI, vêm-se multiplicando sites e blogs que vocalizam demandas e organizam manifestações em favor de mulheres vítimas das mais diversas formas de opressão – por sua expressão e/ou identidade de gênero, orientação afetiva e/ou sexual, origem étnica, condição físico-corporal ou posição social[1]. A militância feminista na internet também abrange a formação de grupos em redes sociais que se desdobram em coletivos que se reúnem fisicamente, com os mais diversos fins – desde encontros visando à realização de debates acerca da condição das mulheres até grupos acadêmicos e intervenções políticas; ademais, diversas entidades de orientação feminista vêm utilizando a internet para divulgar atividades e realizar campanhas políticas, tendo no entanto décadas de existência[2].

Essas circunstâncias têm difundido o feminismo junto a uma jovem geração que, de várias formas, vem assumindo explicitamente posições políticas em favor da emancipação das mulheres; por outro lado, a diversidade de manifestações atuais do feminismo brasileiro inclui expressões que dialogam com linguagens artísticas. Neste artigo, proponho uma análise em torno do impacto de questionamentos feministas nas criações de quatro artistas brasileiras – Bárbara Gondar, Juliana Gama, Morgana Mastrianni e Mazô (Mariana Paraízo) –, atuantes no Rio de Janeiro, relativamente conhecidas em espaços feministas e em um circuito alternativo regional, que se situam em um estágio inicial no que tange à construção das carreiras, estudaram ou estudam em instituições reconhecidas e desenvolvem projetos estéticos consistentes. Assim, faculta-se o estabelecimento de um recorte para o exame de práticas artísticas contemporâneas nas quais a esfera coletiva desempenha um papel fundamental, sobretudo

por intermédio de um constante diálogo com o feminismo – seja pelo contato com artistas e/ou militantes, seja como interesse compartilhado que se concretiza na organização de eventos e exposições.

Do contexto

Constituindo um dos coletivos feministas de maior impacto no cenário global, as Guerrilla Girls – que se apresentam como "um grupo de mulheres anônimas que adota os nomes de artistas mulheres falecidas como pseudônimos e aparece em público vestindo máscaras de gorila"[3] – atuam desde 1985, utilizando elementos como pôsteres, adesivos e peças publicitárias. Empregando epítetos como "consciência da cultura" ou "consciência do mundo artístico", assumidos como pretensiosos e provocadores, e lançando mão do humor para disseminar informações e dados estatísticos que comprovam a exclusão das mulheres das esferas de produção cultural e artística, as Guerrilla Girls podem fornecer uma valiosa via para a abordagem da relação entre feminismo e arte na contemporaneidade.

Cabe destacar que, enquanto movimento emancipatório protagonizado por mulheres que lutam pela conquista e ampliação de seus direitos políticos, o feminismo desde sempre questionou as estruturas históricas que concorrem para sustentar a opressão com base nas distinções de gênero – para o que diversas vertentes feministas, desde os anos 1970, passaram a utilizar o conceito de patriarcado[4]. Operando de múltiplas formas na tessitura social, os dispositivos patriarcais propiciam o cerceamento da participação das mulheres não apenas no que tange às esferas política e econômica, mas também no que diz respeito à esfera cultural que com aquelas se relaciona; assim, o impedimento à presença feminina nos espaços de produção artística não tardou a estabelecer-se como ponto de interesse fulcral para teóricas e militantes. Devido às limitações de espaço, apresentarei apenas algumas anotações em torno das relações entre o feminismo e a arte contemporânea, precisamente a partir de um dos famosos cartazes produzidos pelas Guerrilla Girls. A obra, que chegou a receber uma doação de mil dólares oferecida por uma mulher para que fosse publicado em uma das principais revistas de arte estadunidenses, traz o texto que assim pode ser traduzido:

Guerrilla Girls
*The Advantages of being a Woman Artist [As vantagens de ser uma artista mulher]***.** Litografia offset, 43,2 x 56 cm. 1989.

AS VANTAGENS DE SER UMA ARTISTA MULHER:

Trabalhar sem pressão por sucesso
Não ter que participar de exposições com homens
Poder escapar do mundo artístico em seus 4 trabalhos freelance
Saber que sua carreira pode deslanchar antes que você chegue aos oitenta
Ter assegurado que, qualquer que seja o tipo de arte que você faz, ela será rotulada como feminina
Não ficar empacada em uma posição estável de ensino
Ver suas ideias ganharem vida no trabalho de outros
Ter a oportunidade de escolher entre a carreira e a maternidade
Não ter que se engasgar com aqueles grandes charutos ou pintar em ternos italianos
Ter mais tempo para trabalhar quando seu companheiro trocar você por alguém mais jovem
Ser incluída em versões revistas da história da arte
Não ter que se submeter ao embaraço de ser chamada de gênio
Ter sua imagem nas revistas de arte vestindo uma roupa de gorila

As sentenças constituem uma denúncia dos dispositivos que concorrem para excluir as mulheres do mundo artístico, alertando para os efeitos dessa exclusão – ironicamente qualificados como "vantagens". Uma mulher artista não precisa lidar com a pressão por sucesso, uma vez que dificilmente encontrará reconhecimento: se isso acontecer, será provavelmente de forma tardia, ou esse reconhecimento permanecerá restrito a trabalhos revisionistas. Uma mulher artista encontra dificuldades para expor seu trabalho, já que museus e galerias são espaços hegemonicamente masculinos – dado que se articula com outra série de pôsteres das Guerrilla Girls, que denuncia a quantidade de artistas mulheres presentes no Metropolitan Museum de Nova Iorque: menos de 5% em 1985, número ainda menor em recontagens realizadas em 2005 (3%) e 2012 (4%)[5]. Uma mulher artista tem sua produção submetida a critérios de avaliação sexistas, que comumente a reduzem a estereótipos em torno da ideia de "feminilidade", facilitando a espoliação de suas ideias – particularmente por homens, visto que a ordem patriarcal associa a condição masculina à universalidade. Tudo isso cria dificuldades para a carreira profissional das mulheres artistas, forçando-as a buscar outras formas de sustento e diminuindo o tempo disponível para a criação artística – o que se soma aos empecilhos enfrentados pelas mulheres como um todo no ambiente profissional e social: a pressão pela maternidade, sem que às mães sejam oferecidas as condições ideais para que mantenham a carreira profissional; e a pressão pela adequação a padrões de beleza, o que tem evidente impacto sobre a sua autoestima. De tudo isso decorrem outras "vantagens": uma mulher artista não precisa passar pelo constrangimento de receber uma alcunha como "gênio", já que raras poderão ultrapassar tantos obstáculos e alcançar algum destaque; não precisará ostentar os charutos e ternos reservados para figuras de prestígio; e, finalmente, poderá aparecer em revistas de arte ostentando roupas de gorila – ou seja: quando conseguir destaque não como artista, mas como ativista e militante, à maneira das próprias Guerrilla Girls.

É por conta de barreiras desse tipo, que obstam a consolidação de carreiras profissionais de mulheres artistas, que as intervenções e produções coletivas feministas têm importância crucial. Em sentido político, o feminismo pode facultar às artistas a percepção crítica do modo como mecanismos patriarcais operam para assegurar a permanência da hegemonia masculina no mundo artístico; ademais, pode permitir-lhes o reconhecimento de preconceitos que prejudicam a recepção de suas propostas estéticas, que acabam reduzidas à tipicidade do "feminino". Em decorrência disso, as associações entre mulheres artistas para troca de

informações e compartilhamento de experiências, concretizando-se na realização de eventos e exposições que lhes permitem alcançar visibilidade e socializar suas produções artísticas, viabilizam a construção de espaços de resistência à ordem patriarcal.

Vale ainda ressaltar que as Guerrilla Girls possuem uma agenda política e um método de atuação definidos – cujo sucesso pode ser atestado tanto pela eficácia com que logram realizar suas denúncias quanto pela inserção de suas criações em prestigiadas coleções públicas, entre as quais se podem citar as do Centro Pompidou (Paris), do MoMA (Nova Iorque), do Museu Reina Sofia (Madrid) e da Tate Modern (Londres) –, mas isso não legitima que sejam alçadas à posição de um modelo, o que seria contraprodutivo para a compreensão da multiplicidade de dinâmicas coletivas entre artistas feministas; com efeito, o caso daquelas de cuja produção trata este artigo apresenta características diversas, ainda que também se trate da construção de um espaço de resistência contra as estruturas que invisibilizam e solapam a participação de mulheres nos âmbitos de produção artística.

Das artistas

A importância da arte feminista na atualidade é reconhecida por críticos como Holland Cotter, para quem constitui a arte formativa das últimas quatro décadas e fonte de significativa parte da chamada arte pós-moderna; por outro lado, isso está relacionado com a sua abrangência (Chadwick, 2012, p. 498-499): se aquele conceito designa as formas de expressão artística que emergem em articulação com os movimentos emancipatórios de mulheres na segunda metade do século XX, aplica-se a um conjunto de produções que tematizam a identidade, a sexualidade, a história e a política, assumindo simultaneamente a tarefa de denunciar e combater estruturas opressoras e abrindo-se à pluralidade de linguagens artísticas disponíveis na contemporaneidade. Por conseguinte, apenas considerando a amplitude intrínseca ao conceito de arte feminista, bem como sua inerente multiplicidade de expressões, será possível utilizá-lo de forma produtiva para investigar as criações de Bárbara Gondar, Juliana Gama, Morgana Mastrianni e Mazô[6].

O aspecto coletivo da produção dessas artistas se concretiza por sua relação com o feminismo, consolidada no momento coevo de afirmação desse ideário político. Trata-se de jovens mulheres que, por vias diversas, conheceram em algum momento o pensamento feminista – através do contato pessoal com militantes, caso de Bárbara; da mescla de leituras com

experiências em sociedades mais igualitárias, caso de Morgana; da convivência familiar com mulheres cuja atitude concretizava posturas feministas, caso de Juliana; do contato com blogs e páginas na internet, caso de Mazô – e que se dispuseram a aprofundar essa relação por intermédio da construção de redes e dinâmicas que viabilizaram a produção de criações artísticas nas quais aquela influência é reconhecida.

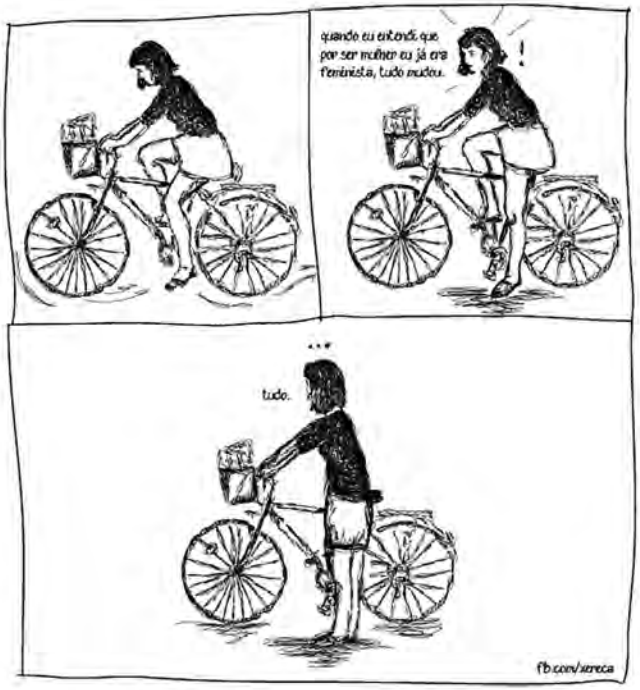
Cabe observar que, por conta da complexidade em torno da definição de arte feminista, há particularidades no modo como cada artista encara esse conceito. A esse propósito, pode ser interessante fazer uma breve reflexão contrastando declarações de dois importantes nomes da arte contemporânea. Kimsooja, artista sul-coreana radicada em Nova Iorque, tem recusado em entrevistas a qualificação de seu trabalho como feminista, embora manifeste apoio pelos movimentos por direitos das mulheres e contra a discriminação por gênero; por outro lado, ao afirmar que "o feminismo é parte da minha natureza como uma mulher artista", justifica as leituras que teóricas feministas vêm reiteradamente apresentado de sua produção[7] – trata-se, por conseguinte, de entender que o trabalho artístico realizado por uma mulher cujas posições políticas se coadunem com as defendidas pelo feminismo inevitavelmente terá implicações feministas, ainda que não aborde imediatamente questionamentos associados à opressão de gênero. Por outro lado, a estadunidense Lorna Simpson reconhece o quanto as questões desenvolvidas em sua produção artística envolvendo raça e gênero são influenciadas pelo contato com o movimento feminista negro nos anos 1970, o que está profundamente relacionado à sua abordagem da construção de narrativas identitárias – sobretudo pelo recorrente recurso visual a mulheres negras, sendo ela mesma uma mulher negra – e pelos questionamentos em torno da construção de sentidos a partir da experiência pessoal[8]. Nesse caso, a dimensão feminista é percebida como intrínseca à obra devido à condição concreta da artista que a produziu, em meio a relações de poder nas quais aspectos como gênero e raça carregam sentidos basilares.

No que tange à abordagem dos trabalhos artísticos aqui apresentados, buscarei propor leituras que respeitem os modos particulares como cada uma das artistas enxerga a relação de suas produções com o feminismo; ressalte-se, contudo, que todas se identificam como mulheres feministas, revelando-se sensíveis ao modo como questões envolvendo raça, classe, expressão e identidade de gênero, orientação afetiva e/ou sexual acabam por estruturar relações de poder, mesmo em grupos feministas[9].

Questionamentos em torno da identidade e do corpo, desde uma perspectiva explicitamente feminista, vêm ocupando um lugar central na produção artística de Bárbara Gondar, cujo trabalho dialoga intensamente com a linguagem publicitária – meio em que atua profissionalmente há cerca de uma década, tendo realizado estudos na Escola Panamericana de Artes e trabalhado em São Paulo como Diretora de Arte antes de transferir-se para o Rio de Janeiro, onde ingressou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Seu trabalho começou a aproximar-se do feminismo nesse período, pela criação de zines – caminho comum a muitas produtoras de arte e cultura em circuitos alternativos, inclusive feministas.

A profundidade com que Bárbara vivencia o feminismo se reflete, por um lado, em sua disposição para organizar encontros catalisadores de debates e eventos como a feira Piranha, na qual mulheres puderam expor e comercializar sua produção artística; por outro lado, sua consciência política se manifesta na abordagem de valores fundamentais do ideário feminista. Bárbara Gondar parece especialmente interessada em resgatar o momento crucial na experiência daquelas mulheres que, em um determinado momento de sua vida, percebem-se alvo de estruturas de opressão; aquele momento epifânico em que toda a rede de poderes que configura e subalterniza a vivência da feminilidade se revela como artificial e reversível – em outras palavras: o momento mesmo em que a mulher se descobre feminista, não em um sentido abstrato ou teórico, mas no sentido concreto de descobrir-se como um sujeito político que faz da própria vida uma forma de resistência.

Um de seus trabalhos utiliza a arte sequencial para figurar o instante em que ocorre aquela epifania, que sempre implica alguma forma de ruptura na estabilidade cotidiana: é o momento da abertura para novas possibilidades de existência, na medida em que a subjetividade alcança a compreensão de que a condição concreta imposta à mulher em uma sociedade patriarcal não oferece outra via para a libertação, que não a resistência às estruturas que determinam o subjugo. Dese modo, interromper o ato mecanicamente reproduzido e constitutivo da rotina naturalizada – figurado no gesto de pedalar – e acolher as consequências daquele momento de revelação implica, necessariamente, uma reconstrução da ordem cotidiana – porque já não será possível pedalar da mesma maneira.



Bárbara Gondar. *Sem título.*
Desenho digital. 2014.

Com essa abordagem temática se articula a que transparece em outro trabalho de Bárbara Gondar, concebido como cartaz para a Marcha das Vadias de 2014. Para um evento contra a culpabilização de vítimas, a cultura do estupro e a estigmatização de sobreviventes de violência sexual[10], Bárbara alude a uma questão basilar do feminismo: os processos de objetificação que espoliam as mulheres da agência sobre os seus próprios corpos, desumanizando-as. Construindo um contradiscurso à visão patriarcal que reduz a mulher ao exercício controlado de uma sexualidade que ela é supostamente incapaz de administrar, Bárbara recorre à exposição das entranhas como forma de aludir à condição essencialmente humana das mulheres, conquanto não deixe de figurar a vulva – que, na ordem binária, opera como marcador diferencial, sustentando a estrutura opressora. Trata-se, portanto, de resgatar o substrato humanista da luta política feminista, o que necessariamente envolve o reconhecimento da ordem patriarcal como algo que deve ser combatido.

Bárbara Gondar. *Sem título*.
[cartaz para Marcha das Vadias].
Desenho digital. 2014.

Temário distinto, mas não menos próximo do feminismo, é desenvolvido por Morgana Mastrianni. Tendo ingressado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) para estudar Indumentária, Morgana posteriormente percebeu que seus interesses poderiam ser melhor desenvolvidos no curso de Pintura, para o qual se transferiu; em 2013, aprofundou os estudos na Academia Real de Arte (KABK) da Holanda. Do contato com leituras feministas e da experiência na sociedade holandesa, notoriamente mais igualitária que a brasileira, resultou a progressiva incorporação de questões associadas ao feminismo em seu trabalho, que envolve a colaboração em diversos projetos coletivos organizados por artistas mulheres.

A produção de Morgana Mastrianni se desdobra na criação de pinturas e desenhos que constituem diferentes suportes para o desenvolvimento de um temário que vem explorando os processos de construção de narrativas pessoais. A referência a aspectos autobiográficos, não obstante, resgata dispositivos de opressão de gênero que ultrapassam os limites da experiência individual, sobretudo por estarem vinculados às dinâmicas de poder que atuam no espaço familiar ou que se sustentam em princípios e valores religiosos. Ciente de sua posição como mulher, artista e feminista, Morgana reconhece que produzir para si mesma, sobretudo no que tange ao seu trabalho como quadrinista – o que implica a atuação em um ambiente no qual a hegemonia masculina se revela particularmente opressora –, já constitui um ato de resistência.

Cura resulta de um trabalho concebido ainda na passagem pela Holanda, posteriormente publicado na produção coletiva *Zine XXX*, em que a arte sequencial é utilizada para tratar de uma condição de isolamento e um sentimento de culpa que acabam por induzir a um estado alucinatório de matizes mórbidos. A narrativa criada, consciente ou inconscientemente, para dar conta de uma situação-limite não se restringe, contudo, à especificidade; com efeito, *Cura* reflete a condição de incontáveis mulheres nas quais a ordem patriarcal impinge a noção de uma falta irremediável associada à emergência do desejo. O que há de mais cruel e eficaz na culpa, como dispositivo de poder patriarcal, é a capacidade de fazer das mulheres as primeiras agentes de sua própria aniquilação, na medida em que exige uma extinção da própria condição feminina de sujeito desejante; e é essa experiência extrema, ainda que cotidianamente vivenciada por muitas mulheres, o que Morgana tematiza neste trabalho.

Morgana Mastrianni
Cura. nanquim sobre papel, 3 folhas de 21 x 29,7cm. 2013.

Em outra vertente de sua produção artística, Morgana Mastrianni vem trabalhando em uma série de retratos de familiares próximos, assim construindo um conjunto de pinturas no qual a representação de pormenores fisionômicos concorre para a composição de uma narrativa que viabilize a busca de uma consciência étnica – algo também motivado pela experiência na Holanda, quando aos grupos de brasileiros eram atribuídas, pelos europeus, as nacionalidades mais diversas. A criação dos retratos responde, por conseguinte ao questionamento acerca da construção de uma identidade multiétnica a partir das heranças familiares; desse modo, como já foi anteriormente ressaltado, pinturas e desenhos representam vertentes complementares de um mesmo questionamento, em torno da multiplicidade de elementos reconhecidos e articulados pela subjetividade para a construção de uma narrativa pessoal.

Morgana Mastrianni
Maria da Salete. acrílica sobre madeira, 22 x 29cm. 2014.

A trajetória artística de Juliana Gama já se inicia como resistência às pressões familiares – na verdade, como um segundo desvio, uma vez que uma irrealizada aspiração familiar pretendia encaminhá-la para a arquitetura; contudo, Juliana optou por seguir um caminho próprio, ingressando no curso de letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), ao longo do qual trabalhou em pesquisas no campo da teoria literária. Ao fim do curso, o ingresso na Escola de Artes Visuais do Parque Lage serviu ao desígnio de aprofundar estudos artísticos já iniciados paralelamente ao curso de letras, assim concretizando o já referido segundo desvio – o que, evidentemente, pode ser melhor percebido como a construção de uma trajetória que lhe permitisse perseguir seus próprios interesses.

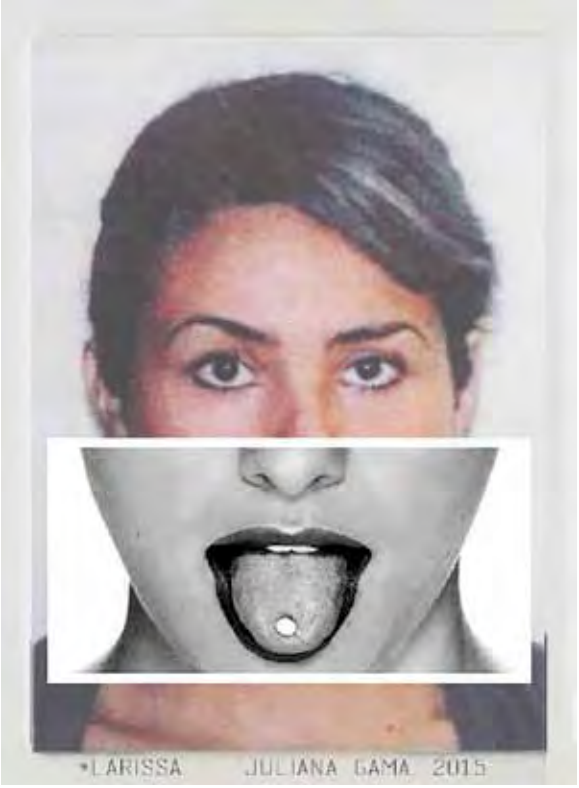
Juliana Gama vem produzindo um trabalho que, para além de articular um conjunto específico de temas feministas com uma determinada proposta estética, busca pensar novas linguagens

artísticas que possibilitem questionar as múltiplas formas de opressão exercidas sobre as mulheres na ordem patriarcal. Em decorrência disso, seus trabalhos frequentemente mesclam diversas técnicas, não raro recorrendo ao uso de objetos cotidianos, para explorar um temário em que, recentemente, vêm se destacando questionamentos em torno do modo como a violência de gênero se materializa frequentemente sob a máscara de discursos que não apenas a dissimulam, mas a convertem em algo pretensamente benéfico e positivo para as mulheres.

Os dois trabalhos aqui reproduzidos constituem etapas de uma pesquisa em torno da medicalização como um dos mais poderosos dispositivos de opressão sobre as mulheres na contemporaneidade. *Happy pills* é uma colagem que mescla comprimidos e uma bula de antidepressivos ao contorno de uma figura humana que, à luz das convenções sociais, será lida como o retrato de uma mulher – cuja ambígua atitude, combinada à forte cor de fundo e ao título do trabalho, aludem à construção de uma imagem artificiosamente sexy e elegante. Juliana Gama assim denuncia como, sob discursos que supostamente visam ao bem-estar, ocultam-se mecanismos que moldam identidades, constroem rotinas e modos de vida, tendo as mulheres como alvo privilegiado.

Juliana Gama
Happy pills
Técnica mista. 42,0 x 29,7cm. 2014.

Uma segunda etapa dessa pesquisa questiona de que modo essas rotinas de medicalização, uma vez naturalizadas como meios de promover um melhor qualidade de vida, acabam por propiciar a construção de tipologias que servem a padrões de normalidade. Neste conjunto de trabalhos, Juliana Gama vem utilizando fotografias 3x4 suas e de mulheres com as quais mantém contato, vistas como de algum modo "inadequadas" pela sociedade patriarcal, sobre as quais intervém com imagens ou objetos que remetem ao uso de medicamentos. Trata-se, assim, de denunciar os procedimentos de patologização da vida cotidiana como dispositivos de poder que, na verdade, buscam disciplinar tudo aquilo que é percebido como divergente ou dissidente, promovendo um cerceamento das identidades tidas como indesejáveis.



Juliana Gama
Larissa
Fotografia e colagem. 6 x 8cm. 2015.

Finalmente, Mazô, a mais jovem entre as quatro artistas, cedo teve estimulado seu interesse pela arte – sobretudo pela mãe, professora de arte em escolas públicas. Tendo iniciado os estudos em cursos livres, em 2014 começou a cursar gravura na Escola de Belas Artes da UFRJ, ingressando também na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Participou do já mencionado *Zine XXX*, ao lado de outras jovens artistas; posteriormente, iniciou a elaboração de zines próprios e o desenvolvimento de diversos projetos artísticos.

O ativismo feminista realizado pela internet foi o que possibilitou a Mazô estabelecer um contato com o ideário político do movimento pela emancipação das mulheres, do que resultou a incorporação de questionamentos associados ao feminismo em seus trabalhos. A partir da percepção de que toda e qualquer produção artística encerra um posicionamento político – o que, na verdade, pode ser dito a respeito de qualquer produção humana –, entende Mazô que, sendo mulher e feminista, seu trabalho necessariamente refletirá um conjunto de crenças e valores pessoais que implicarão em questionamentos estéticos que tangenciam o feminismo, mesmo que não de maneira exclusiva. Suas últimas pesquisas vêm cada vez mais incorporando a crítica de práticas e discursos que legitimam exclusões a partir de critérios patriarcais, geográficos e capacitistas.

A série *Viagem ao Centro da Terra*, iniciada em 2013, utiliza recursos da arte sequencial para questionar os processos constitutivos da subjetividade desde uma perspectiva desterritorializante. Mazô maneja ludicamente um amplo repertório de elementos convencionais de forte sentido político – bandeiras nacionais, ou seja, signos intrinsecamente relacionados à produção de sujeitos no âmbito da modernidade – apenas para "dessacralizá-los", ou despojá-los de qualquer função solene, e construir narrativas voltadas a dilemas relacionados a seu próprio cotidiano. Nessa medida, a ideia de "centro da terra" remete à própria subjetividade que interpreta e ressignifica tudo aquilo que a cerca em favor da construção de uma ficção pessoal – o que, pela via inversa, também pode ser visto como uma problematização da dificuldade humana de lidar com a alteridade.

O mesmo processo de leitura do mundo a partir de circunstâncias concretas vem sendo tematizado em uma série de gravuras em metal em que Mazô mescla imagens fotográficas e textos escritos em braille. Nesse caso, importa perceber que a própria recepção do trabalho depende dos recursos disponíveis por quem está diante dele e está ou não apto a apreendê-lo

no todo ou em parte; assim, questiona-se radicalmente qualquer pretensão à universalidade no que diz respeito à experiência artística, uma vez que essa depende não só de elementos como a formação, a educação ou valores pessoais, por exemplo, mas de circunstâncias particulares que variam individualmente.

Da coletividade

As produções artísticas de Bárbara Gondar, Morgana Mastrianni, Juliana Gama e Mazô são indissociáveis da posição que ocupam como jovens mulheres, artistas e feministas – não apenas porque seus trabalhos dialogam com essa orientação política, mas também porque suas condições de produção não podem ser plenamente compreendidas caso isso seja negligenciado. Por outro lado, quando indagadas por outras feministas com as quais mantêm contato ou que de algum modo influenciam os seus trabalhos, algumas das artistas mencionaram nomes como Evelyn Queiróz "Negahamburguer", Laura Lannes, Aline Lemos "Desalineada", Laura Athayde, Tailor, Gabriela Masson "Lovelove6" e Dayanna Lima, o que explicita a existência de um contexto no qual diversas jovens mulheres vêm dialogando e produzindo.
Quando se considera a força que estruturas patriarcais ainda mantêm no meio artístico global – particularmente no brasileiro –, evidencia-se em que medida as práticas coletivas sustentadas por jovens artistas, inspiradas pelo feminismo, viabilizam a formação de uma rede de resistência na qual mulheres podem articular-se, criar espaços próprios para exposição e comercialização de seus trabalhos e construir um público disposto à recepção de novas linguagens e formas de expressão artística, ensejando a emergência de cenários alternativos que, em alguns casos, chegam a oferecer possibilidades de atuação profissional, para além da viabilização de projetos através do financiamento coletivo.

Por conseguinte, se neste artigo abordei apenas o trabalho de quatro artistas entre as inúmeras que produzem contemporaneamente no Brasil, importa perceber que este recorte espelha um momento no qual o feminismo vem possibilitando o surgimento de uma nova geração de mulheres que vem encontrando meios para enfrentar mecanismos historicamente consolidados que, por longo tempo, impuseram obstáculos àquelas que desejavam dedicar-se à produção artística. Em outras palavras: a revolucionária tarefa feminista de combater as estruturas patriarcais vem sendo proficuamente realizada por essa nova geração de mulheres

artistas, para as quais o ideal de construção de um mundo livre do sexismo vem produzindo mudanças concretas que já abrem novos e promissores horizontes.

Artigo recebido em maio de 2015, aprovado em junho de 2015 e publicado em julho de 2015.

NOTAS

1 Uma lista não-exaustiva que arrole apenas sites coletivos poderia mencionar, entre outros, os sites *Blogueiras Feministas* (atuante desde 2010), *Ativismo de Sofá* (atuante desde 2012), *Blogueiras Negras* (atuante desde 2013) e *FemMaterna* (atuante desde 2013).

2 A guisa de exemplo pode-se citar as ONGs CFEMEA – Centro Feminista de Estudos e Assessoria, fundada em 1989, e Católicas pelo Direito de Decidir, atuante no Brasil desde 1993, que mantêm páginas e perfis em redes sociais.

3 No original: "[...] *a bunch of anonymous females who take the names of dead women artists as pseudonyms and appear in public wearing gorilla masks*" (trad. minha). Cf. Guerrilla Girls Frequently Asked Questions. Note-se que o uso das máscaras tem por base os termos *guerrilla*/*gorilla*, *homófonos*-heterográficos na língua inglesa. Cf. Guerrilla Girls Bare All: an interview.

4 Ressignificação operada no âmbito da teoria feminista que subsume o conceito de origem sociológica para designar "a hegemonia masculina nas sociedades antigas e modernas" (Puleo, 1995, p. 21; trad. minha).

5 Sobre outros contextos, ver a resenha de Ana Paula Cavalcanti Simioni do catálogo *Elles@centrepompidou. Artistes Femmes dans La Collection du Musée National d'Art Moderne, Centre de Création Industrielle* (Simioni, 2011); e o artigo de Rebecca Corrêa e Silva e de Ursula Rosa da Silva sobre exposições museológicas recentes que, entre 2011 e 2012, expuseram exclusivamente obras de mulheres, realizadas no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli e no Museu Francisco Tavares Proença Júnior, de Castelo Branco, Portugal (Corrêa e Silva; Silva, 2014).

6 Nas análises, utilizei material proveniente de entrevistas realizadas com as artistas entre 14 e 23 de janeiro de 2015, que forneceram elementos sobre suas trajetórias biográficas e profissionais.

7 Cf. a entrevista para o catálogo de exposição no Kunsthalle Wien: Matt, 2002; para interpretações feministas, cf. Chadwick, 2012, p. 485-486.

8 Cf. a entrevista a Siri Engberg and Sarah Cook (Engberg; Cook, 1999). Para uma leitura feminista exemplar de uma das mais importantes obras de Simpson, cf. hooks, 1995.

9 Todas as artistas, nas entrevistas que com elas realizei, enfatizaram sua compreensão do feminismo como necessariamente intersecional.

10 Cf. Slutwalk Toronto. Frequently Asked Questions.

Referências

ARRAES, Jarid. "Feminismo 2014: para não esquecer". Revista Fórum Semanal. n. 178, 19 dez. 2014. Disponível em: http://revistaforum.com.br/digital/178/feminismo-2014-para-nao-esquecer/. Acesso em: 15 janeiro 2015.

CHADWICK, Whitney. *Women, art, and society*. 5ª ed. Londres: Thames & Hudson, 2012.

CORRÊA E SILVA, Rebecca; SILVA, Ursula Rosa da. *Memória e poder*: mulheres artistas nas exposições museológicas no Brasil e em Portugal. Revista Confluências Culturais. Joinville. v. 3, n. 1. 2014.

ENGBERG, Siri; COOK, Sarah. Interview with Lorna Simpson: March 9, 1999. Disponível em: http://www.walkerart.org/archive/F/B4737D1B1BCC13206169.htm. Acesso em: 20 janeiro 2015.

GUERRILLA GIRLS. Guerrilla Girls Frequently Asked Questions. Disponível em: http://www.guerrillagirls.com/interview/faq.shtml. Acesso em: 15 janeiro 2015.

_____. Guerrilla Girls Bare All: an interview. Disponível em: http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml. Acesso em: 15 janeiro 2015.

_____. The Advantages of being a Woman Artist. Disponível em: http://www.guerrillagirls.com/posters/advantages.shtml. Acesso em: 15 janeiro 2015.

HOOKS, bell. Facing difference: the black female body. In: _____. *Art on my mind*: visual politics. Nova Iorque: New Press, 1995.

MATT, Gerald. Interview with Kimsooja. 2002. Disponível em: http://www.kimsooja.com/texts/matt.html. Acesso em: 20 janeiro 2015.

PULEO, Alicia. Patriarcado. In: AMORÓS, Celia. *Diez palabras clave sobre mujer*. 4a. ed. Estella: Verbo Divino, 1995.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. Cadernos Pagu, Campinas, n. 36, Jun. 2011. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332011000100014. Acesso em: 15 janeiro 2015.

SLUTWALK TORONTO. Frequently Asked Questions. Disponível em: www.slutwalktoronto.com/about/faqs . Acesso em: 20 janeiro 2015.

O relacional em questão, mas ainda uma vontade de estar junto

*Maicyra Teles Leão e Silva**

RESUMO: Este artigo trata do alargamento da noção de participação na obra artística, entendida à luz das práticas coletivas do final do século XX, através da dimensão relacional e da vontade de estar junto implícitos na arte contemporânea. Para isso, utiliza como disparador do discurso, a publicação *Estética relacional*, do crítico francês Nicolas Bourriaud, em 2009, questionando alguns de seus aspectos específicos, ao mesmo tempo em que explora tendências por ela levantadas para localizar a prática de coletivos artísticos brasileiros. Ainda, discute a dinâmica participativa e seu apelo político, por meio de conceitos apontados por filósofos como Ernesto Laclau, Chantal Mouffe e Roland Barthes.

PALAVRAS-CHAVE: estética relacional, estar junto, participação

ABSTRACT: This article extends the notion of participation in Art, understood in the light of the collective practices of the late twentieth century. It articulates in its discuss the relational dimension and the desire to be together implicit in contemporary art. For that, uses as a start point the book *Relational Aesthetics*, 2009, from the french critic Nicolas Bourriaud, questioning some of its specificities, although explores trends connected to the practice of Brazilian Collective Artists. Also discusses the participatory dynamic and its political appeal, through concepts pointed out by philosophers like Ernesto Laclau, Chantal Mouffe e Roland Barthes.

KEYWORDS: relational aesthetics, being together, share

*Maicyra Teles Leão e Silva é Professora Adjunta do Núcleo de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e Mestre em Arte Contemporânea, pela Universidade de Brasília. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Arte, Diversidade e Contemporaneidade – UFS/CNPq. E-mail:maicyraleao@gmail.com

A obra *Estética Relacional*, do curador e crítico francês Nicolas Bourriaud, é significativa para a década de 1990, especialmente, por ter lançado um termo de efeito para demarcar a ideia de participação na arte contemporânea. Foi apresentada como um único volume, em 1998, e reunia artigos do autor publicados anteriormente em revistas especializadas de arte e catálogos de exposições, tendo sido publicada no Brasil apenas 11 anos depois.

É também com um apelo político, de engajamento, que ele defende sua tese sobre uma estética relacional, baseada na obra de artistas que buscam promover a participação dos espectadores, por vezes entendidos como co-criadores da obra já que trata de obras-abertas (ECO, 1968). Apesar da frágil fundamentação[1] de seu tom político a favor da arte contemporânea, de pouca contextualização histórica que antecede o período de referência e de uma certa generalização da interpretação dos exemplos artísticos, é possível extrair algumas tendências descritas por Bourriaud que ajudam a traçar paralelos com o que se pretende numa dinâmica relacional.

A primeira tendência que gostaria de destacar é o desenvolvimento e a valorização de uma cultura urbana mundial, que se reflete nos demais fenômenos culturais, como afirma Bourriaud: "a mudança da função e do modo de apresentação das obras mostra uma urbanização crescente da experiência artística" (BOURRIAUD, 2009, p. 20).

> A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade (..) Esse regime de encontro casual intensivo, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o "encontro" entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido. (idem, p. 21)

Ao criticar o modernismo, não apenas como movimento estético, mas como plano urbanístico, o crítico aborda a intensificação da circulação no espaço público como sendo determinante na constituição subjetiva, consequentemente, à arte.

Com os coletivos de arte

Esse tema do estar o espaço público, é também central nas práticas dos coletivos artísticos[2], brasileiros, surgidos de forma mais vigorosa em meados dos anos 1990 e com clara referência a artistas e grupos anteriores, como Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Lygia Clark e 3Nós3,

para citar alguns. "É no meio desse interesse crescente em questionar os parâmetros que regem a vida urbana, bem como introduzir novos atos estéticos nesse espaço, que começam a surgir diversas formações coletivas" (2005, p. 1), afirma Ricardo Rosas[3], um dos principais pesquisadores e articuladores de coletivos do país, na época.

Discussões sobre arte pública permeiam a atuação desses coletivos, que, em sua maioria, passam a agir na rua não apenas por ser uma opção de pauta, ou seja, por não depender de agendamento ou vontade de espaços institucionais, mas para provocar o deslocamento físico de atuação da arte contemporânea, implicando também num deslocamento do espaço de recepção dela. Como propõe Danilo Miranda, em *arte pública*, "ao optar pela rua como território de enraizamento, ela [a arte pública] expressa a compreensão do estético não mais como privilégio de iniciados, mas sim como valor a ser partilhado" (1998, p. 7). A partilha remonta assim a um espaço aberto, com frequências variadas ao longo do percurso, agindo de forma intensiva nas individualidades heterogêneas que o compõe.

Por outro lado, esses coletivos buscam escapar à monumentalidade estática da arte pública, e a intervenção urbana é, em muitos dos casos, a linguagem através da qual expressam suas vontades estéticas e políticas.

> A intervenção urbana, dialogando com o espaço da cidade e introduzindo inflexões poéticas, questionamentos sexuais, sociais, políticos ou estéticos na arena pública, oferecia um pouco o que faltava na dita "arte pública", ou seja, espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo "sério" da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na "monumentalidade". (ROSAS, 2005, p. 1)

Rosas agrega à intervenção urbana a noção de participatividade e relacionamento contextual, dada a interação direta com interlocutores do espaço público, qualidades estas vistas como algo de menor enfoque na arte pública, entendida por sua vez como a implantação de monumentalidades escultóricas na cidade.

Isso diz respeito também ao segundo aspecto da teoria de Bourriaud que gostaria de destacar. Ao tratar da urbanização crescente e sua influência nas relações subjetivas, o autor conclui que os intercâmbios sociais e a mobilidade dos indivíduos passam a ser estimulados e estimulantes da tecnologia empregada no cotidiano. O espaço de habitação, automóveis, telefonia e mídias parecem diminuir de dimensão física, ocupando menos volume e com

menor peso, fazendo com que as condições de deslocamento e armazenamento interfiram no formato aristocrático das obras.

Mobilidade passa a ser prioridade nesse âmbito urbano, acelerado, e as questões do provisório e efêmero são incorporadas como insurgências poéticas das obras, podendo ser entendidos como princípios desses trabalhos. Para citar um exemplo de um desses coletivos, mencionarei o trabalho *Degrau*, do Grupo de Interferência Ambiental – GIA, de Salvador-BA, reunido em 2002 e formado por amigos oriundos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

A palavra amigos aparece em destaque porque é assim que o grupo se define e essa aparentemente simples designação reforça as afinidades e os interesses decorrentes de suas ações, como será melhor discutido adiante.

Grupo de Interferência Ambiental - GIA
Degrau, 2009
Intervenção urbana
(Fonte: http://giabahia.blogspot.com.br/)

Nas imagens, é possível ver Cristiano Pithon, integrante do coletivo, auxiliando pessoas a ter acesso ao transporte público, por meio da utilização do degrau construído pelo grupo, sem monumentalidade. Através de situações relacionais, o coletivo gera uma funcionalidade ao objeto e tensiona a operacionalização de leis de acessibilidade aos ônibus urbanos, ativando possibilidades simples e concretas de estar no cotidiano-mundo. "Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista" (BOURRIAUD, 2009, p. 18).

Se indignado com a velocidade voraz de absorção de suas temáticas e proposições pelo próprio sistema capital a que desejava se contrapor, o artista brasileiro Hélio Oiticica bradou:

> E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. (...) muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem. (OITICICA, 1968, p. 3)

Não à toa, o GIA insiste em se denominar como um grupo de amigos. Não há garantias de sua persistência como grupo, se não for pela afinidade em manter suas relações internas vivas e atualizadas. Convivem, se encontram e se desencontram com a generosidade de quem ama. Nesse mesmo nicho afetivo buscam reverberar nas relações criadas por seus trabalhos, afinal, o vínculo estreita o espaço das relações (MAFFESOLI, 1995).

Ao convidar desconhecidos a agir a obra, no caso, *Degrau*, estão também sugerindo a existência de uma situação solidária, vivencial e afável, na qual, o espetador é incentivado a participar, tornando-se cúmplice de um modo de existência possível, de um modo de estar em coletivo. Como sugere Bourriaud, a obra é elaborada na "intersubjetividade, na resposta emocional, comportamental e histórica quen o espectador dá à experiência proposta" (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

Dessa forma, a obra de arte deixa então de ser garantida enquanto concretude adquirida, ou percorrida, e passa a se apresentar como uma duração a ser experimentada, sendo o tempo de contato com a obra determinante para a percepção relacional. Assim, para além de uma mera interatividade em optar por determinado elemento, a experiência relacional supõe um

encontro com "tempo de manipulação, de compreensão, de tomada de decisões, que ultrapassa o ato de 'completar' a obra com o olhar" (idem, p. 21).

Ainda de acordo com Bouriaud, assistimos em fins do século XX a uma experimentação voltada para uma investigação de formas de inclusão e de convivência, quando a participação estabelece um fator de sociabilidade possível, dentro do campo social global. Nesse sentido, a arte relacional descrita por Bourriaud "toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado [arte]" (ibidem, p. 19).

Assim, podemos concluir que Bourriaud parte de uma premissa pautada na ocorrência do fenômeno relacional em diálogo com outras esferas da prática humana, ou seja, numa escala ampliada da arte. Ainda, a forma vivencial da participação a que se refere compreende o relacional não apenas como qualidade do âmbito interno à obra, mas como interesse de mercado de legitimação, tendo em vista que os artistas a que se refere fazem parte do *mainstream* [nata] da arte euro-americana atual.

Com a Web 2.0

Ainda num esforço de tentar situar as diferenças entre as produções de 1960 e 1970, por Hélio e Clarck e as do final do século, o artivista[4] Rosas argumenta que :

> O que diferencia a atual voga de movimentações coletivas no Brasil é o caráter político de boa parte delas, assim como o uso que muitas fazem da internet, seja via listas de discussão, websites, fotologs e blogs ou simplesmente comunicação e ações planejadas por e-mail (ROSAS, 2003, p. 1).

Parece evidente então reconhecer que a difusão da Internet como meio de comunicação, armazenamento e troca de dados, interferiu diretamente na noção de envolvimento coletivo. A popularização a partir de 1990, por exemplo, do correio eletrônico e dos sistemas de distribuição da informação *peer to peer*[5] [igual-para-igual], conhecido mais amplamente através dos sistemas *wikis*[6], passam a traçar uma nova formatação comunicativa, na qual a edição, a seleção e a apropriação do material disponibilizado deixam de ser mediados por um servidor central. No sistema *peer-to-peer,* cada computador individual e caseiro passa a atuar como servidor podendo interferir diretamente em conteúdos e operações co-participativas em rede.

Esquema ilustrativo da disposição de uma rede centralizada usual (até 1990)
(Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Peer-to-peer)

Esquema ilustrativo do sistema Peer to Peer, base da web 2.0
(Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Peer-to-peer)

Apesar do contato direto (ou seja, presencial) a que os trabalhos já mencionados se propõem, bem como os que ainda serão abordados, a lógica virtual passa a recompor a compreensão do relacional, que ganha cada vez mais espaço institucional e é incorporado ao sistema de mercado.

Assim, se na década de 1960, a participação do espectador em arte soava uma alternativa e uma resistência, o que de fato contrastava com o padrão social da época, principalmente se considerarmos situações de um regime político em ditadura militar, por exemplo; na década de 1990, as iniciativas dessa ordem ilustram uma dinâmica macroestrutural sócio-tecnológica, que se populariza.

Para nos encontrarmos

Ainda quanto à teoria relacional, a noção de conflito é ignorada pelo curador francês, que lança o relacional numa pretensa harmonia de convívio, pré-designado como favorecedor de um bem-estar e do bem, no sentido moral. Fazer parte de um coletivo participante pré-assume uma condição política, no discurso de Bourriaud, já que se reivindica como um posicionamento

crítico diante de uma sociedade fadada ao espetáculo (DEBORD, 2000), na qual os indivíduos são figurantes passivos da lógica de produção e acúmulo, pautada na valorização da dimensão visual da comunicação, a imagem, como instrumento de poder."

Da perspectiva crítica ao capitalismo como máquina manipuladora do indivíduo, o simples fato de estar junto, realmente, pode parecer revolucionário, porque implicaria a possibilidade do agir junto. Zygmunt Bauman, autor de *Modernidade líquida*, em entrevista ao Programa Fronteiras do Pensamento, em 2011, prega o formato da ágora grega como espaço modelo do exercício democrático já que funcionava como local de enunciação pública, coletiva, para discussão da vida social. Sob esse aspecto, estar junto viabiliza uma escuta coletiva e, dessa forma, o poder inteligente das multidões (CASTELLS, 2002).

Por outro lado, a multidão sugere uma vetor unificador, que equaliza o estar em conjunto. Elias Canetti, ao discorrer sobre as propriedades das massas, elabora um conjunto de 4 elementos integrantes do que chama de massas abertas, ou seja, a massa no sentido coloquial. O segundo desses elementos, diz respeito à qualidade de reinar nas massas uma igualdade. Ainda sobre o assunto, indica a existência de uma descarga através da qual o dispositivo de agregação se configura.

> O processo mais importante que se desenrola dentro das massas é a "descarga". Antes dela, a massa não existe realmente, é a "descarga" que a constitui. É o instante em que todos que fazem parte se desfazem das suas diferenças e sentem-se iguais. (CANETTI apud LEMOS, 2005, p. 13)

Seria se sentir igual a prerrogativa do bem estar relacional proposto por Bourriaud? Seria o sentimento de tribo (MAFFESOLI, 1987), ou seja, estar entre iguais, o difusor de um sentido utópico ao estar junto? Se o artista solicita a participação, afinal a obra só se concretiza com o espectador, tenho que participar para estar junto? Mas, ao mesmo tempo, como resguardar um espaço entre as relações, em que estar junto não implique uma coerção participativa, em massa, a ponto de desconsiderar o diferencial do indivíduo? A potência positiva do encontro se esvazia quando agir é demandado como imperativo; quando a participação do espectador ocorre a partir de forças sutis de coação, para que ele corresponda ao ser igual do conjunto.

Os teóricos políticos Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, através de seu livro *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* [Hegemonia e Estratégia Socialista:

rumo a uma política democrática radical], são citados em artigo de Claire Bishop (2004), no qual aponta pequenos desdobramentos equivocados da teoria pós-moderna e impasses da teoria Marxista, retomada na década de 1970. Em busca de uma horizontalidade nas relações e, consequentemente, uma atenuação das disparidades sociais - pano de fundo para a compreensão utópica do estar junto - atitudes consensuais e benevolentes são incorporadas como ideal de conduta.

No entanto, como defendem Laclau e Mouffe, a flutuação das fronteiras proposta pelo pós-moderno deve ser entendida numa dinâmica onde novas fronteiras são constantemente redesenhadas e trazidas ao debate. "Em outras palavras, uma sociedade democrática é aquela em que as relações de conflito são sustentadas, não apagadas. Sem antagonismo só haverá um consenso imposto por uma ordem autoritária – a total supressão do debate da discussão, o que é prejudicial à democracia" (BISHOP, 2004, p. 65-66) (tradução pessoal).

Dessa forma, o conflito é encarado como vital ao discurso de engajamento, uma vez que a disposição antagônica reacomoda as fronteiras que delimitam o estar junto. O sentido utópico permanece como desejo de coletivo, mas não participar é compreendido também como participação, por exemplo. "A tarefa é equilibrar a tensão entre o ideal imaginário [utopia] e o gerenciamento pragmático de uma positividade social sem recair num totalitarismo" (idem, p. 66) (tradução pessoal).

Ainda sobre o estar junto como potência utópica, Bauman, na mesma entrevista citada anteriormente, explicita a falta de crença na democracia como modelo político, na atualidade, pois o estar junto não mais implica em discutir sobre o bem coletivo. Ironicamente, afirma que o equivalente mais próximo da ágora na atualidade são os *talks shows* da televisão, onde as pessoas perguntam, telefonam, comentam, e, citando seu colega sociólogo, Alain Ehrenberg, anuncia que a "revolução pós-moderna começou numa quarta-feira à noite, num outono da década de 1980, quando uma certa Vivienne, uma mulher comum, na presença de 6 milhões de telespectadores, declarou nunca ter tido um orgasmo durante seu casamento, porque seu marido, Michel, sofria de ejaculação precoce".

Com isso, o sociólogo pretende reposicionar a ideia de coletividade tida como demarcadora do interesse compartilhado para sugerir uma reconfiguração na qual informações personificadoras da intimidade são evocadas em caráter público.

Tomando o relato do artista Rirkrit Tiravanija, uma das principais referências na obra de Bourriaud, é possível notar como sua descrição do convívio com os participantes relacionais de sua primeira exposição solo na 303 Gallery[7], permeia a ideia de compartilhamento de dados íntimos ou particulares:

> Na 303 Gallery, eu regularmente sentava com ou era abordado por um desconhecido, o que era bom. A galeria tornou-se um espaço para trocas, jocosidades e conversa franca. Eu tive uma série de refeições com gestores de arte. Uma vez, eu comi com Paula Cooper que me contou uma longa e meio complicada fofoca profissional. Noutro dia, Lisa Spellman relatou, em detalhes hilários, uma história de intrigas com um gestor parceiro tentando, sem sucesso, conquistar um de seus artistas. Aproximadamente, uma semana depois, eu comi com David Zwirner. Eu esbarrei com ele na rua e ele disse: "nada está dando certo hoje. Vamos para Rirkrit". E nós fomos e ele me falou sobre sua falta de excitamento com o mundo da arte de Nova Iorque . (TIRAVANIJA apud BISHOP, 2004, p. 67) (tradução pessoal)

Conforme podemos notar, a convivialidade que suporia a criação de espaços críticos e de construção engajada, opera num patamar excessivamente cotidiano, que, no caso, contribui para estreitar laços entre artista e gestores de arte. Assim, estar junto de forma descontraída, numa proposição participativa entre artista e espectador, não implica por si mesmo uma atitude democrática, de acordo com o pensamento de Laclau e Mouffe, já que camufla desencontros antagônicos necessários.

Com Roland Barthes

Da perspectiva de uma era da conexão[8] (WEINBERGER, 2003), estágio posterior ao que os cyberteóricos chamaram de era da informação, vivenciamos cotidianamente situações em que estamos interligados a conhecidos e a desconhecidos, através das vias virtuais, afinal "a internet é hoje uma gigantesca máquina de contato" (LEMOS, 2005, p. 15). A ideia de rede é convocada como sustentáculo base de uma comunicabilidade que se direciona a uma conectividade móvel, a todo tempo online e instantânea, vide aparelhos celulares e sistemas wi-fi, dando um tom quase profético ao conceito de rizoma e desterritorialização, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), e contaminando, por modos e graus ainda indiscerníveis, a dinâmica cotidiana.

Jocosamente, a palestra do filósofo húngaro-brasileiro Peter Pál Pelbart, na 27ª. Bienal de São Paulo, contrastava com o título da mostra, *Como viver junto*, e era intitulada *Como viver só*, fazendo alusão ao contraponto já esboçado pelo filósofo Roland Barthes em seu livro que nomeou a Bienal. A pergunta norteadora da obra do filósofo francês, era: "A que distância devo me manter de meus semelhantes para construir com os outros uma sociabilidade sem alienação?"

Para desenvolver a questão, Barthes se baseia em obras da literatura que remetem especialmente a duas formas, aparentemente opostas e negativas, do viver junto: a clausura coletiva monasterial ou sanatorial e a vida em solidão. A partir da análise das obras, estabelece traços do viver junto, que, de acordo com o pesquisador Claude Coste, também autor do prefácio do livro, são assim chamados para evitar um aprofundamento que comprometa a pluralidade dos prolongamentos. Esses traços foram representados por uma palavra de referência, e destacam modos, hábitos, temas e valores desse estar junto.

Para desenvolver seu raciocínio-guia, Barthes estabelece o que chama de fantasia original: a idiorritmia. Antes de discorrer sobre esse princípio, vale esclarecer que o que Barthes chama de fantasma (ou fantasia) trata-se da defesa do intricamento entre ciência e imaginário, afirmando "a fantasia como origem da cultura (como engendramento de formas, de diferenças)"(2003, p. 8). Assim, entende que "não é contraditório querer viver só e querer viver junto" (idem, p. 9).

Quanto à idiorritmia, ele a define como o ritmo próprio de cada sujeito. No entanto, esse ritmo não se refere ao deslocamento ou movimento dos indivíduos. Barthes faz questão de recorrer à composição grega da palavra na qual *ídios* significa *próprio* e *rhythmós*, apesar de numa tradução literal significar *ritmo*, "remete às formas sutis do gênero de vida: os humores, as configurações não estáveis, as passagens depressivas ou exaltadas; em suma, o exato contrário de uma cadência cortante, implacável de regularidade" (ibidem, p. 16). O filósofo reposiciona a compreensão da palavra grega, explicando que

> Até o período ático, *rhythmós* não significa nunca "ritmo", não é aplicado ao movimento regular das ondas. O sentido é: forma distintiva, figura proporcionada, disposição; muito próximo e diferente de *schêma*. *Schêma* = forma fixa, realizada, colocada como objeto. (...) *Rhythmós* = modelo de um elemento fluido (letra, peplo, humor), forma improvisada, modificável. (ibidem, p. 15)

É a partir da idiorritmia que Barthes compreende a vontade de estar junto em consonância com o respeito à alteridade, facultando cada pessoa a encontrar um lugar em comunidade. Ele analisa, por exemplo, no monastério do Monte Atos, essa forma de coabitação através da qual os monges, ao mesmo tempo em que dependem de uma convivência monasterial, permanecem autônomos, solitários e integrados.

Assim, para concluir essa vontade de estar junto, assumindo o princípio da idiorritmia proposto por Barthes, compreendo que a dimensão relacional evocada por Bourriaud ressalta uma condição macro-contextual na sociedade contemporânea, na qual a interconectividade permeia o contato entre os indivíduos, reconfigurando também a relação entre observado e observador, artista e espectador, sem contudo garantir uma postura ativa da pessoa, que lhe mantenha alheia à alienação.

Participar podendo estar só

No campo artístico, convocar à participação implica uma abertura do sentido e da interpretação do que se considera a obra, interrogando a noção de uma autonomia integral e própria a ela, pretendida por Greenberg e o programa modernista. Por outro lado, reivindica que a mesma expresse os preâmbulos sustentados por essa participação de modo que o diálogo se estabeleça a partir do se saber *só*, assumindo uma postura crítica quanto à relação que se propõe.

Nesse sentido, considero que não é apenas ao *rhythmós* do participante que se deve respeitar na convocação, mas também ao *rhythmós* da própria participação sugerida, entendendo que é a "configuração não estável" dessa relação que pode evocar a utopia do viver junto, como modo de existência.

Se Bourriaud compreende que "o que chama a atenção no trabalho dessa geração de artistas é, em primeiro lugar, a preocupação democrática que o anima" (2009, p. 80), preciso reforçar que, como visto em Chantal e Laclau, a democracia envolve a negociação de conflitos e, nesse sentido, o consenso da inclusão participativa não necessariamente sustenta o discurso político a que se pretende.

> A tensão utópica – que jaz no fantasma idiorrítmico – vem disto: o que é desejado é uma distância que não quebre o afeto (...), uma distância penetrada, irrigada de ternura. (...) Aqui alcançaríamos, aquele valor que tento pouco a pouco definir sob o nome de delicadeza (palavra um

> tanto provocadora no mundo atual). Delicadeza seria: distância e cuidado, ausência de peso na relação, e, entretanto, calor intenso dessa relação. O princípio seria: lidar com o outro, os outros, não manipulá-los, renunciar ativamente às imagens (de uns, de outros). (BARTHES, 2003, p.260)

Se o GIA, aquele grupo de amigos, com sua intervenção *Degrau*, gera uma funcionalidade ao objeto, ele está buscando menos valorizar o impacto visual e mais promover um cuidado em relação ao outro, ao mesmo tempo em que tensiona a distância de suas percepções sobre a ação de subir em um ônibus. O objeto artístico deixa de ser o degrau e deixa de ser a vestimenta de Oiticica. Passa a ser a delicadeza tensionadora da proposição.

Artigo recebido em maio de 2015, aprovado em junho de 2015 e publicado em julho de 2015.

Notas

1 Poderia me alongar nas críticas à obra, mas preferi entender que o livro trata de reflexões em processo, algumas delas tendo sido aprofundadas pelo próprio autor em ocasiões posteriores e, portanto, me detive a pequenas suspeitas interessantes, levantadas por ela, para evitar um descarte também generalizante.

2 Bourriaud não faz nenhuma referência a artistas brasileiros, ou seja, estou aproximando a teoria por ele defendida, do contexto nacional.

3 Rosas escreveu textos e organizou eventos relacionados a práticas coletivas em arte e artivismo, tendo sido um dos idealizadores e organizadores do Festival Mídia Tática Brasil, reunindo artistas, especialistas em mídia digital e ativistas nacionais e internacionais. Foi também o fundador e mantenedor do relevante site rizoma.net, que reunia e disponibilizava gratuitamente textos nacionais e internacionais envolvendo questões como arte, urbanismo, política, sustentabilidade e filosofia contemporânea. Faleceu de forma precoce em 2007.

4 Termo bastante difundido, a partir de 1990, que remete à união das palavras Arte e Ativismo. Este último, de forma bem sucinta, refere-se a engajamentos políticos em torno de um determinado assunto ou área, suscitando uma atitude ativa em busca da conquista do que se almeja.

5 Sistema que tornou-se possível a partir da popularização da Internet 2.0, em 1990, que trata do aperfeiçoamento do modo operacional anterior, sob o conceito de internet como plataforma. Foi primeiro citado por Darcy DiNucci, em 1999, em seu artigo *Fragmented Future* [Futuro Fragmentado], mas enfrenta várias polêmicas quanto a sua especificidade. É assumido por várias grandes corporações como Google e Microsoft e de acordo com seu difusor, Tim O´Reilly, " a regra mais importante é desenvolver aplicativos que aproveitem os efeitos de rede para se tornarem melhores quanto mais são usados pelas pessoas, aproveitando a inteligência coletiva" . Fonte: Wikipédia.

6 Termo utilizado para designar uma coleção de dados organizados sob a forma de hipertextos ou criados a partir de um software de colaboração. O exemplo mais conhecido desse sistema é a Wikipédia, onde o conteúdo da enciclopédia é criado e manipulado por seus próprios usuários/leitores.

7 A obra apresentava chama-se Untittled (Free) [Sem título(gratuito)] e consistia, sucintamente, na construção de uma cozinha improvisada na qual o artista cozinhava e servia arroz e comida thailandesa, de graça, para os espectadores.

8 O teórico da comunicação se refere não apenas à internet como ferramenta de conexão, mas desenvolve sua teoria pautada numa disseminação de uma conexão sem fio (aparelhos móveis como celulares, laptops e sistema wi-fi).

Referências

BAUMAN, Zygmunt. Entrevista concedida para o *Programa Fronteiras do Pensamento*. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=POZcBNo-D4A, Agosto de 2011. Acesso em 08/11/11.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos***.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. In: OCTOBER Magazine. New York: MIT press. n.110, 2004, p. 51–79.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LEMOS, André. *Cibercultura e Mobilidade. A Era da Conexão*. In: ANAIS DO XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998.

OITICICA, Hélio. *Tropicália.* 04/03/1968. PHO 0128/68. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm Acesso em 01/05/2013.

PÉLBART, Peter Pal. *Como viver só***.** Palestra de 04 de agosto de 2006. Disponível em : http://forumpermanente.tangrama.com.br/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/documentacao/ Acesso em: 18/08/2013.

ROSAS, Ricardo. *Nome: coletivo/Senha: colaboração*. In: Rizoma.net, 2003. Disponível em: http://www.rizoma.net/desenv/interna.php?id=170&secao=intervencao. Acesso em 09/10/08

_____*Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação* In: Anais do 1º Simpósio Internacional do Paço das Artes, Padrões aos Pedaços: o pensamento contemporâneo na arte. São Paulo. Outubro de 2005. Disponível em http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?t=57. Acesso em 08/10/13.

A arte da lata: uma crítica à estética da "gambiarra" ou como tecer uma análise crítica sem utilizar os discursos da precariedade e da provisoriedade

*Renata Gesomino**

RESUMO: O presente artigo tem como eixo conceitual uma breve revisão crítica do uso de termos como "precariedade", "provisoriedade" e "gambiarra" disseminados pela crítica de arte oficial para caracterizar um conjunto de obras de arte contemporânea cuja materialidade dialoga com o uso de materiais considerados não-nobres. Através de uma abordagem pós-colonialista e tomando como estudo de caso uma série de obras do artista visual Raimundo Rodriguez, em que o uso de materiais descartados como latas de tintas servem de matéria-prima fundamental para a construção de inúmeros objetos, tornar-se-á visível os limites e problemas conceituais levantados pelos termos mencionados.

PALAVRAS-CHAVE: estudos pós-coloniais, crítica de arte, identidade cultural

ABSTRACT: The present article shows, as a conceptual point, a brief art critique revision about the current use of terms such as precariousness, temporary and gambiarra spread by the official art criticism to describe a bunch of contemporary art works, whose materiality dialogues directly with the common use of substances considered not nobles. Transversely a post-colonialist approach and taking as a case study some Raimundo Rodriguez´s work arts, wherein discarded materials as paint-boxes may be used as fundamental feedstock to construct several objects, the limits and conceptual problems taking by the mentioned terms, would be more perceptible.

KEYWORDS: post-colonial studies, art criticism, cultural identity

* Renata Gesomino é professora adjunta do IART-UERJ. Doutora em História e Crítica da Arte pelo PPGAV-UFRJ. Mestre em História e crítica da arte pelo PPGAV-UFRJ, graduada em artes plásticas, pintura, pela EBA-UFRJ. Tem experiência na área de artes visuais com ênfase em pintura, estudos pós-coloniais e nas relações entre arte e política. Atualmente produz textos e resenhas críticas exercendo a atividade como crítica de arte e curadora independente.

"Não podem representar-se, tem que ser representados."

Karl Marx, O 18 Brumário de Luís Bonaparte.[1]

Uma das principais questões referentes ao uso ambivalente, e, por vezes pejorativo de termos como: "precariedade", "provisoriedade" e "gambiarra", encontradas na crítica de arte brasileira contemporânea, resumem-se em como evitar o deslocamento de um discurso crítico pretensamente imparcial em direção a um discurso colonialista, que inclui a elaboração do estereótipo[2] e, por conseguinte, da discriminação. Isto é, consiste em um desafio de proporções hercúleas a tentativa de se operar uma sóbria revisão de uma parcela da crítica da arte contemporânea brasileira, esquivando-se do uso de tais termos, no confronto às complexidades apresentadas por certas obras. Se seguíssemos as orientações teóricas de autores como Homi K. Bhabha, no livro *O local da cultura*, seria possível compreender a extensão dos danos provocados pelo uso subjetivo dos termos mencionados, reconhecendo a potência negativa e não ingênua que pode ser encontrada na falta de acolhimento e na simplificação da alteridade por trás de determinadas classificações.

Para que o problema levantado ganhe mais clareza dialética cabe fazer a seguinte pergunta, uma vez que o discurso do colonialismo parte de polarizações e de um estado de fixidez: Se existe uma arte que pode ser definida a partir do estereótipo presente em palavras como a "precariedade", "provisoriedade" e a ideia ou conceito de "gambiarra" existe, portanto, uma arte que seja genuinamente o seu oposto? A resposta encontrada nas elaborações de um discurso do colonialismo é afirmativa: Para uma arte formulada a partir da ideia de precariedade e provisoriedade existe outra que não é precária nem tampouco provisória.O mesmo pode-se afirmar a respeito do conceito de "gambiarra", que em outras palavras, significa uma solução provisória, isto é, resultante de uma condição de falta ou ausência. Trata-se de um estado ulterior de adversidade e por fim, de precariedade. O conceito de "gambiarra", neste contexto, funcionaria como uma amálgama da precariedade e da provisoriedade, e implicitamente, apresentar-se-ia como uma solução (estética?) de validade efêmera e duvidosa. Esta efemeridade estética representaria em si um grande paradoxo para a própria definição (tradicional) de obra de arte (cuja pretensão é a de ser atemporal) desqualificando-a ou até mesmo despotencializando-a.

Refutam tais designações críticas e seu respectivo uso,como termos estigmatizadores, apontando aspectos depreciativos, artistas como Ronald Duarte e Raimundo Rodriguez.Duarte, conhecido por executar uma série de intervenções urbanas, mas também, por trabalhar a materialidade plástica de garrafas *pet* descartadas,responde quando indagado sobre a relação entre suas obras e o conceito de "gambiarra" desenvolvido por críticos como Lisette Lagnado:

> **Acho que isso aí é uma falácia**. A Lisette Lagnado, com essa história dela, a gambiarra, tentando explicar (...) ih, nada disso! Isso aí é o seguinte: o sapo pula por necessidade. É o seguinte: o barraco do Hélio Oiticica e a Tropicália foram pensados em cima da necessidade daquele que pensou primeiro. Quer dizer, o barraco do Jarbas Lopes também, as faixas e tudo, é tudo pensado e direcionado**, não tem nada de gambiarra.Está tudo muito bem feito**, (repete) **não tem precariedade nenhuma**! Inclusive, São Precário é na Itália! Eu fiz a *Nuit Blanche*, tinha lá o São Precário, porque aí, todo mundo na *Nuit Blanche*, vem com esse discurso da precariedade, porque ninguém tem dinheiro pra poder fazer arte, então, faz qualquer merda? **Não, não senhor, eu não faço qualquer merda**! **Mesmo quando trabalho com o resto da cidade, eu não faço qualquer merda**. **O meu barraco é o meu melhor barraco!Não tem nada de gambiarra! É fazer com o que se tem, e com aquilo que se acredita que tenha mão pra fazer, é o que eu posso, o que eu sei fazer**. (grifo nosso)[3]

E complementa o artista cearense, Raimundo Rodriguez, quando indagado sobre as mesmas possíveis classificações estéticas e formais de seu trabalho:

> O meu interesse é muito mais simbólico, é muito anterior, num sentido atávico mesmo.É que eu acredito que as energias desses materiais são muito maiores que de um material industrializado que eu vou comprar na loja. Mas, isso não significa também que um dia eu não pegue um material se ele me falar mais alto e eu adquirir esse material. Só que **eu desenvolvi** dentro da minha pesquisa, dentro da minha proposta de trabalho**, encontrar essas coisas que passem pelo meu caminho, e que tenham essa energia já deixada por alguém**. Agora, "gambiarra", essas estéticas, esses nomes, foram criados e ficou divertido, acharam que ficou bonitinho, mas**, me parece uma coisa de minimizar uma "forma"**, sabe? *Art Povera*, poxa, você pode ter *Art Povera* boa e ruim.(grifo nosso)[4]

Parece claro no depoimento de ambos que a livre *escolha* do repertório material e temático se dá por um mecanismo de seleção simbólica *consciente e intencional* (uma *poiesis*) e não por uma operação de substituição momentânea de um material "pobre"/precário, "substituível"/provisório, e decadente por outro. Ambos acreditam que suas obras têm uma capacidade

potencializadora, isto é, afirmativa. Portanto, o conceito estético de provisoriedade e de precariedade que o material dito "não-nobre" poderia evocar é percebido como uma estratégia ideológica de caráter ambíguo.

Um dos questionamentos mais pertinentes, segundo Bhabha, situa-se na compreensão do *modo de representação de uma alteridade* e como, este modo de representação, está sendo julgado, normativamente, na formulação de certos discursos culturais hegemônicos. Decerto um texto crítico representa, entre outros aspectos, a manifestação de um poder político e ideológico dominante. Todavia, para a presente análise da "arte da lata" empregada e desenvolvida especificamente por Raimundo Rodriguez, pretende-se, assumir uma postura crítica pós-colonial[5], e, para tal, segundo Bhabha, as análises teóricas devem ser realizadas da seguinte maneira:

> Isto demanda uma revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas; demanda também a **rearticulação do "signo" no qual se possam inscrever identidades culturais**. E a contingência como tempo significante de estratégias contra-hegemônicas não é uma celebração da "falta" ou do "excesso", ou uma série autoperpetuadora de ontologias negativas. Esse "indeterminismo" é a marca do espaço conflituoso mas produtivo, no qual a arbitrariedade do signo de significação cultural emerge no interior das fronteiras regulares do discurso social. (grifo nosso). (BHABHA, 2010, p. 241-242)[6]

O signo da lata, neste sentido, não poderia ser descrito apenas pela retórica do "material não-nobre", refletindo, por outro lado, as manifestações de uma identidade territorial fronteiriça, que se articula não pelo viés exclusivo da pobreza socioeconômica, mas, aderindo às conotações mais positivas, causando certa indeterminação. Todavia, reconhece-se, na lata, apenas a matéria-prima e bruta com a qual o artista *voluntariamente* decidiu trabalhar. O material que abunda no entorno na forma de objetos reapropriados revela o descarte realizado nas áreas de periferia, melhor dizendo, nos arredores de Três Corações, bairro onde vive o artista. Entretanto, não devemos encarar a atividade, quase arqueológica, de recolhimento e resgate de tais materiais como uma pré-condição - e seria precisamente neste instante que se validaria o discurso da precariedade que se desenvolve a partir da percepção de uma carência por materiais "nobres", tradicionais - e, sim, como foi dito, como uma **escolha consciente** pelo que há de disponível no entorno e é percebido por seu potencial afirmativo oculto.

Nas séries de obras em progresso intituladas "Latifúndios" e nas exposições "Sonhos" e "Obras Inéditas", a análise dos trabalhos pretende esquivar-se das armadilhas contidas na ambiguidade discursiva das estéticas da gambiarra, da precariedade e provisoriedade, na contramão dos discursos críticos de tendência colonialista, reinscrevendo a lata enquanto signo cultural nas *indeterminações* que atravessam os processos de alteridade.

Não se pode considerar, portanto, a escolha inicial de Rodriguez por um material dito "não-nobre" como a lata, como uma articulação "provisória" ou "precária", definidora do valor simbólico e estético ulterior de seu trabalho. O "Latifúndio", por sua vez, é um neologismo criado por Rodriguez, para nomear uma vasta série de trabalhos feitos particularmente com a lata e que, ironicamente, significa *o monopólio territorial da lata* ou uma concepção de território demarcado que é feito poeticamente com latas de tintas.

Dando continuidade à série de trabalhos que foi construída através de uma ocupação ostensiva do espaço disponível com objetos variados, o artista, desenvolveu pela primeira vez a montagem da exposição intitulada "Sonhos" em 2007, na extinta Galeria 90, criando um ambiente caótico e onírico. O percurso da exposição se iniciava com a ocupação de duas paredes opostas que eram confrontadas imageticamente, formando dois ambientes: um abstrato feito com a série dos "Latifúndios" e, que representava, segundo o artista, a visão aérea, como as imagens produzidas por um satélite, de cidades sonhadas; o outro, coberto integralmente pelas "sobras do mundo"[7] feito a partir da série "Reflexões sobre questões materiais e transitórias". Este ambiente representava a visão aproximada dentro das mesmas cidades sonhadas a partir de sua materialidade objetual. No corredor, ao fundo, repousavam a escultura de um cavalo feita de lata, papelão, madeira, entre outros materiais, juntamente com um oratório centralizado. Uma terceira sala apresentava, por fim, a entrada na cidade sonhada, sendo a instalação constituída, portanto, de três momentos significativos. Segundo Rodriguez, o ambiente criado simbolizava a diversidade onírica encontrada nas experiências afetivas fragmentadas dos habitantes das cidades. Tais sonhos ganharam a materialidade de vários rádios de pilha, cada um sintonizado numa estação com perfil musical distinto; *funk*, música gospel/evangélica, *rock*, samba, entre outros. Contudo, ao atingir às 19h da noite todos os rádios reproduziam os informes do programa "A voz do Brasil".

Raimundo Rodriguez
Exposição *Sonhos*
Objetos variados, 2007. Galeria 90

Mais uma vez, simbolicamente, este seria o momento em que o país se unificaria através da emissão de uma mensagem em uníssono. Em outras palavras, ouvia-se em cadeia nacional a mesma mensagem, ainda que durante um curto espaço de tempo, unificando e, quiçá, anulando, supostamente, as pluralidades identitárias que foram representadas pelas diversas estações de música. De certa maneira, cabe ressaltaras semelhanças entre a mencionada instalação de Rodriguez e a de Cildo Meireles,intitulada Babel (2001-2006)[8] realizada, portanto, anteriormente. Em Babel, o que pode ser visto é um grande projeto onde uma torre de cinco metros é formada a partir do empilhamento de cerca de 900 tipos de aparelhos de rádio, todos sintonizados em estações diferentes, gerando um som caótico, que intencionava representar o som igualmente entrópico e plural das grandes cidades pelo mundo. A instalação era apresentada em um ambiente escuro, onde as luzes dos aparelhos cumpriam uma função secundária, mas não menos importante. No caso da obra de Cildo Meireles, foram acentuadas as *diferenças culturais* entre os povos e o *multiculturalismo* foi abordado a partir da paródia

sugerida pelo próprio nome da instalação. Estas são algumas das questões mais explorada na análise da obra em questão, por críticos, cuja abordagem também se encontra pautada nas formulações do discurso pós-colonialista, como Moacir dos Anjos, por exemplo, que chegou a afirmar que em Babel:

> [...] o visitante logo identifica, ainda que de modo impreciso, um ruído baixo e contínuo e contornos de uma estrutura cônica, onde divisa muitas e pequenas fontes de luz. Atraído pelo volume disposto no centro da sala e envolto em quase penumbra, circula em torno dessa estrutura e percebe, por fim, tratar-se de uma torre - mais de dois metros de diâmetro e cerca de cinco metros de altura – feita do acúmulo e da sobreposição de centenas de rádios.[...]
>
> O fato de esses sons de origens diversas estarem reunidos em um só canto parece aludir à existência de um espaço de negociação – simbólico, econômico e político. Espaço de estabelecimento e *contínua* reelaboração, por meio de processos de expressão humana, de distinção de povos. (ANJOS, 2010, p. 81)[9]

Nesse tocante, tal qual sugerido por Bhabha, Moacir dos Anjos introduz uma *"revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas",* por meio de uma análise da materialidade dos objetos-signos formadores da obra – os rádios (que representam, em última instância, a veiculação de culturas e tempos diversos), explicitando as diferenças dos recursos tecnológicos apontadas como diferenças socioeconômicas, para além das distinções multiculturais. Desta maneira, o crítico reiterou sua abordagem pós-colonial que travessou, indiscutivelmente, questões políticas e ideológicas:

> Ainda que ocupem o mesmo espaço na sala expositiva e façam uso das mesmas vias de transmissão, esses tantos rádios diferentes aludem à presença simultânea, entre povos diversos ou no interior de uma mesma nação, **de tempos sociais distintos**. **Simbolizam, dessa maneira, a distribuição assimétrica do poder** que permite afirmar soberanias e o comando descentralizado, mas efetivo, dos mecanismos que estruturam permutas entre lugares diferentes. (ANJOS, 2010, p. 83). (grifo nosso)[10]

Por outro lado, na instalação "Sonhos" proposta por Rodriguez, a busca parecia ser a da confraternização e/ou *aceitação* das diferenças culturais, sociais e políticas, ainda que de forma irônica, pelas imposições ideológicas, e culturais de uma transmissão autoritária, em cadeia nacional, exemplificada pela veiculação do programa "A voz do Brasil". Em certo sentido, a

transmissão remontava, anacronicamente, à época do Estado Novo no Brasil, sob a tutela do governo de Getúlio Vargas, em que se originou o programa similar "Hora do Brasil".[11] Tal iniciativa do governo getulista, que ficou conhecida popularmente na época como "fala sozinho", caracterizava-se ainda como uma tática de manipulação da informação. A "interrupção" provocada pela transmissão do programa "A voz do Brasil", no terceiro ambiente da exposição pode ser compreendida, estrategicamente, como o momento em que, tal como na "Babel" de Meireles, pretendia-se revisar uma temporalidade social, reinscrevendo histórias emergentes, no caso, "sonhadas" ou até mesmo recordadas da infância do artista, no âmbito das indeterminações.

Com efeito, retornando à questão técnica nas formulações das poéticas da lata, sabe-se que o artista deu início às pesquisas especificamente com a lata a partir do ano 2000, trabalhando em um processo singular de abertura, planificação e desamasso das latas. Neste processo desenvolveu uma técnica peculiar de "costura" de pedaços que eram posteriormente esticados, às vezes unidos com arames, outras com parafusadeira, transformando o material indócil em superfície maleável. Passada a etapa de preparação e conversão das latas em suporte, o material era usado na criação de "pinturas planas" e também em esculturas geométricas e figurativas. Curiosamente Rodriguez não interferia diretamente na lata, preservando o testemunho de suas cores originais. Com o avanço nas experiências com a lata, o artista construiu toda uma série de esculturas feitas predominantemente a partir do referido material. As mais importantes e que ganharam maior visibilidade, talvez tenham sido as de temática sacra; as imagens de São Jorge montado em seu cavalo.

Tais esculturas, com inúmeras versões do mesmo tema, foram apresentadas, posteriormente, em eventos teatrais como "Salve Jorge: O Intrépido Santo do Povo" ocorrido em 2010, na Igreja N. S. de Fátima, em Nova Iguaçu e, também em Nilópolis. Em seguida, outra versão que se enquadraria numa categoria de "escultura cinética", foi elaborada pelo artista para integrar a comissão de frente da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, durante o desfile de carnaval em 2013. Deste modo, Rodriguez, foi se consolidando no meio artístico, como um artista exímio na manipulação poética da linguagem plástica da lata.

Nota-se que a materialidade dos objetos que foram aplicados para compor o corpo da imagem sacra e do dragão, revela o uso de tampas de latas de tintas que foram recortadas simulando

Raimundo Rodriguez
São Jorge Vencedor
2007 Foto: Ac. Junior

grandes escamas. Chapinhas de garrafas de bebidas foram coladas para compor a armadura de São Jorge, produzindo seu brilho metálico, enquanto que o corpo do cavalo era feito basicamente de papelão que foi recoberto com cera e betume, conferindo o efeito de uma couraça envelhecida. Todavia, as obras pertencentes à série específica dos "Latifúndios", enquanto suportes, passaram a ser cada vez mais utilizadas na composição de grandes estruturas abstratas coloridas que lembravam as pinturas planas em estilo semelhante ao *Colorfield*[12] (campos de cor) e poderiam ser indefinidamente remontadas.

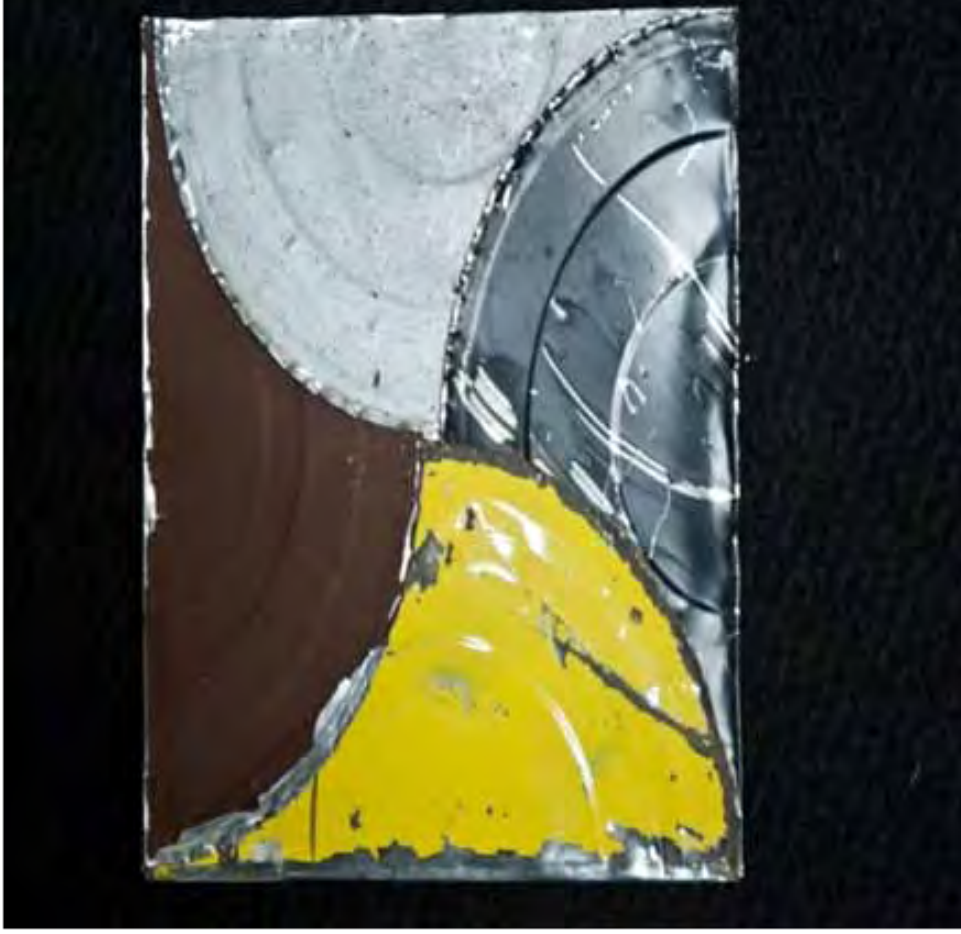
Neste momento, seria instaurada a rearticulação da lata enquanto signo que promove a indeterminação de certas identidades culturais conflitantes. A transfiguração estética da lata não a reduz a um signo de pobreza; não havendo desta forma o reconhecimento automático do *precário* nem tampouco do *provisório*. A ressignificação ou transfiguração da lata resulta, de fato, em uma ontologia *afirmativa*, fazendo com que tais abordagens críticas (gambiarra, provisoriedade e precariedade) se tornem incompatíveis com a obra do artista. Algumas versões semelhantes da exposição "Sonhos" tiveram passagens contínuas por inúmeros SESCs, destacando a realização de montagens diversas, principalmente, aquelas voltadas para a apresentação ao público das áreas periféricas. Em uma dessas versões, a exposição foi realizada, estrategicamente, durante as comemorações do "Dia da Baixada Fluminense", ocorrida no dia 31 de maio de 2011,no SESC de Duque de Caxias. As obras apresentadas na montagem em questão, compuseram um conjunto total de aproximadamente 40 módulos, pertencentes à série "Latifúndios",que foram justapostos formando uma grande paisagem com cores desgastadas feitas predominantemente de latas de tintas e papelão. Ocupando as paredes da galeria uniformemente os "latifúndios" do artista, demarcaram as riquezas de um território específico; a Baixada Fluminense. É, nesta construção de um discurso imagético *apreciativo* que a obra de Rodriguez pode escapar de alguns estereótipos conceituais, frequentes, no discurso crítico contemporâneo tais como: "gambiarra" e "*art povera*." Evita-se, portanto, o uso do termo "*Arte Povera*", pois este se refere imediatamente a um conjunto de obras desenvolvidas na década de 70 e, principalmente, por artistas italianos, que elegeram os materiais "pobres" (trapos, matéria orgânica, lixo em geral), como uma estratégia de confronto às formas tradicionais e canônicas da arte, numa tentativa de estabelecer à sua maneira o conceito de "arte e vida". Deste modo, os artistas italianos conceituados pelo crítico Germano Celant, tentaram levantar alguns questionamentos mais polêmicos acerca do comportamento da sociedade de consumo europeia.

A *Arte Povera* tratou de um confronto direto entre um passado clássico italiano envolto em tradição, e, segundo Michael Archer, *"a miscelânea contingente do presente"*. (ARCHER, 2001, p. 91), questões estas, que não poderiam ser apontadas na obra de Rodriguez, uma vez que não se trata de assumir o signo da pobreza através do uso de certos materiais com o objetivo de confrontar uma tradição que sequer possuímos, mas, principalmente, debater a afirmação de uma alteridade. Neste contexto atual, a comparação com a *Arte Povera* poderia agregar conotações ambíguas, uma vez que estaria deslocada de seu contexto histórico e cultural original, conduzindo a análise ao estereótipo ou a uma rude simplificação estética.

Na obra intitulada "Brasil", feita em 2006, Rodriguez desenvolveu um objeto híbrido, por meio de técnica mista que transformava um conjunto de latas de tintas abertas, amassadas, costuradas e pregadas com parafusadeira elétrica, em um aglomerado multiforme e colorido que remetia diretamente ao contorno da cartografia do Brasil. Esse (não)objeto agregou características tanto da pintura quanto da escultura e apresentava uma silhueta sarcástica de um Brasil composto uniformemente de lata. Neste trabalho, pode-se identificar uma tendência do artista em pensar o local de maneira crítica e engajada, para além de uma abordagem valorativa das identidades periféricas. O uso simbólico da lata como metáfora visual das questões pendentes relativas ao passado colonial problemático brasileiro é sugerido. Neste contexto, a lata simularia a expansão socioeconômica e cultural de um território vasto em processo de lento desenvolvimento, tal como ocorreu com a nossa modernização nas primeiras décadas do século XX. O material usado em "Brasil" seria, pois, o *signo* também de uma expressão imagética ambivalente, visto que ao mesmo tempo em que poderia dialogar com o desuso e o descarte exemplificados uniformemente através da materialidade da lata, que ocupa todo o território nacional, representaria a sua vastidão e capacidade transformadora, ao passar de material literal/rejeitado para material simbólico/desejado, não se fixando em nenhuma posição extrema. Em outras palavras, na obra "Brasil", ou mais precisamente, o grande "latifúndio Brasil" poderia remeter também à distribuição (des)igual das riquezas e de terras - problema crônico que se arrasta ao longo dos séculos de crescimento desordenado das cidades brasileiras, marco de nosso próprio subdesenvolvimento, ainda não superado. Toda obra de Rodriguez, pode ser identificada a partir de um impulso transcendente que visa harmonizar ou atenuar uma circunstancia negativa encontrada nos conflitos diários. Ademais, não se trata mais da telas, mas das latas de tinta como suporte definitivo da obra; das cores internas das

Raimundo Rodriguez.
Série Latifúndio – "Brasil".
2006. Técnica mista

latas como paleta a ser escolhida; do desgaste natural como nuanças; gradações e dégradés. A lata, portanto, não é provisória, a lata não é material "não-nobre", a lata *é* mais um recurso alternativo que integra o *campo expandido*[13] das linguagens visuais. Esses objetos cilíndricos, materializados a partir de folhas de aço, não escondem sua força, resistência e rigidez e, ainda assim, são abertos, desamassados e pregados, como o tecido mais flexível que encobre os tradicionais chassis ou, convertem-se em estruturas que dão origens as "esculturas planas", que podem ser manipuladas e desmontadas. Imagine a família das latas sem seus rótulos pop-histriônicos e coloridos? O que sobraria além das diferentes formas cromadas e ascéticas? Sobrariam esculturas. Um arsenal de formas extraídas do silêncio implacável imposto



Raimundo Rodriguez.
Esculturas Planas – Série Latifúndios
2011. Técnica mista, 18cmx18cm.

por uma *Minimal Art* hipotética. Mas, não é de *Pop art* nem de *Minimal art* que se trata. Essas possíveis esculturas planificadas cuja ação do tempo corroeu sua aura metálica, afirmam, mais do que nunca, a presença da terra, da poeira, dos ventos e de uma natureza brutalmente terrestre. Esses elementos reunidos constituem a marca de um tempo arquivado e impresso em pequenos, grandes e médios "latifúndios. A mesma lata que atrai a mão, também poderia feri-la através de seus contornos cortantes e irregulares que reforçavam a ideia de uma "geometria sensível" porém, reconciliadora da expressão individual, que longe de ser *imperfeita* e/ou provisória procura dignificar o cotidiano e o aparentemente banal.

Artigo recebido em maio de 2015, aprovado em junho de 2015 e publicado em julho de 2015.

Notas

1 MARX, Karl. *O 18 Brumário de Louis Bonaparte*. São Paulo: Centauro, 2006. p. 133.

2 Sobre a definição de estereótipo na construção do discurso do colonialismo afirma Bhabha: "O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais". Cf. BHABHA, K. Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2010, p. 117.

3 Trecho de entrevista gravada e transcrita concedida à autora por Ronald Duarte em 05 de novembro de 2012 (documento inédito).

4 Trecho de entrevista gravada e transcrita concedida à autora por Raimundo Rodriguez, em 29 de Agosto de 2012 (documento inédito).

5 Sobre a construção de discursos críticos pós-coloniais afirma Homi Bhabha: "A perspectiva pós-colonial – como vem sendo desenvolvida por historiadores culturais e teóricos da literatura – abandona as tradições da sociologia do subdesenvolvimento ou teoria da "dependência". Como modo de análise, ela tenta revisar aquelas pedagogias nacionalistas ou "nativistas" que estabelecem a relação do Terceiro Mundo com o Primeiro Mundo em uma estrutura binária de oposição. A perspectiva pós-colonial resiste à busca de formas holísticas de explicação social. Ela força um reconhecimento das fronteiras culturais e políticas mais complexas que existem no vértice dessas esferas políticas frequentemente opostas." Cf. (BHABHA, 2010, p. 241-242).

6 Idem, Ibidem, p. 240.

7 "Sobras do mundo" é um termo poético usado de maneira recorrente na obra de Raimundo Rodriguez, refere-se à exposição homônima realizada pela primeira vez em 2000, em parceria com o artista visual Júlio Sekiguchi. A exposição de Raimundo Rodriguez e Julio Sekiguchi "Sobras do Mundo", foi realizada de 24 de outubro a 08 de novembro de 2000, na Galeria de Arte Toulouse, na Gávea, Rio de Janeiro. Os artistas desenvolveram, nesta ocasião, uma série de trabalhos a partir das, ditas, "sobras do mundo". As obras eram compostas por imagens, pensamentos, resíduos e vestígios. Todo tipo de marcas do tempo e de materiais adormecidos em estado banal, que remetessem às formas esgotadas ou desgastadas.

8 Sobre a instalação Babel, afirma Cildo Meireles em entrevista ao Jornal o Globo: "Fiz este trabalho com o objetivo de criar uma árvore falante. Dentro de um espaço escuro e barulhento torna-se real toda a informação e sensorialidade dos grandes centros urbanos. Babel é uma torre que talvez você mais sinta do que veja, aquela coisa da luzinha do rádio acesa no escuro do quarto está presente no ambiente da instalação." Entrevista publicada no Jornal O Globo online, em 02 Nov. 2006, concedida à jornalista Márcia Abos. Disponível em < http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/11/02/286515302.asp> Acesso em 25 Ago. 2010.

9 ANJOS, Moacir dos. *Arte Bra crítica*. Rio de Janeiro: Automática, 2010. p. 81.

10 Idem. Ibidem. p. 83.

11 Sobre o programa "Hora do Brasil": "Desde 1931, com o Departamento Oficial de Publicidade, substituído em 1934 pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cutural (DPDC), o governo já vinha implantando uma política de controle da informação transmitida pelo rádio e pela imprensa. Quando o DPDC se transformou no Departamento Nacional de Propaganda (DNP), em 1938, inaugurou-se o programa "Hora do Brasil", transmitido diariamente por todas as estações de rádio, com duração de uma hora, visando à divulgação dos principais acontecimentos da vida nacional." Cf. Fundação Getúlio Vargas (CPDOC). *Diretrizes do Estado Novo (1937 - 1945) > "Hora do Brasil".* Disponível: < http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/HoraDoBrasil> Acesso em: 15 Mar. 2014.

12 Entende-se por pintura de *Color field* o estilo de pintura plana e abstrata que se estabeleceu, sobretudo, em Nova York, durante os anos 40 e 50, inspirado nas vanguardas estéticas europeias e com uma aproximação ao expressionismo abstrato. A *Color Field* tem como um de seus principais representantes o artista americano Barnett Newman, apontado como um dos criadores do estilo. Nas palavras do historiador Edward Lucie-Smith, assim Newman definia o processo da *Color Field*, ou, da abstração pós-pictórica: "Por volta de 1950, ou seja, no auge do expressionismo abstrato, Newman já definiria seus objetivos. Ele queria organizar a superfície da pintura como um "campo" e não como uma composição, uma ambição que ia consideravelmente além de Pollock." Cf. SMITH-LUCIE, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 74.

13 A noção de um *campo expandido* refere-se ao termo utilizado pelo historiador Michael Archer e que nomeia o segundo capítulo do livro "Arte contemporânea: Uma história concisa", significando uma análise histórica dos anos 60 e 70, a partir do afrouxamento das categorias tradicionais das Belas Artes, rumo à constituição de um campo maior e interdisciplinar que contextualizou o aparecimento de formas artísticas híbridas tais como: Arte Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land Art*, Ambiental, *Body art*, *Performance* e Política. Termo semelhante foi descrito por Rosalind Krauss em texto histórico intitulado "A escultura em campo ampliado", publicado originalmente em 1979, na revista *October* nº 8.

Cf. ARCHER, Michael. O campo expandido. *In: Arte Contemporânea: Uma história Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 61-116.

Cf. KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. In: *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, ano XIV, n° 17, p. 128-137.

Referências

ANJOS, Moacir dos. *Arte Bra crítica*. Rio de Janeiro: Automática, 2010.

_____. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2005.

ARCHER, Michael. O campo expandido. *In: Arte Contemporânea: Uma história Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BHABHA, K. Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2010.

_____. A questão do "outro". Diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloisa, Buarque (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. 177-203.

HALL, Stuart**.** *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 1998.

_____. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. In: *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, ano XIV, n° 17.

MARX, Karl. *O 18 Brumário de Louis Bonaparte*. São Paulo: Centauro, 2006.

SMITH-LUCIE, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Normas para submissão

A *Poiésis* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Atuando no campo alargado das artes, a *Poiésis* tem como objetivo a publicação de trabalhos científicos que tratem de forma substantiva as questões pertinentes à produção das artes e do pensamento crítico na contemporaneidade.

Estrutura da revista:

1) Dossiê temático organizado por um coeditor convidado;
2) Artigos livres submetidos ao Conselho Editorial;
3) Conexão Internacional, seção dividida por um professor do Programa e um pesquisador de instituição estrangeira, em que tema ou questão em comum aos dois pesquisadores é colocado em debate;
4) Tradução de textos considerados relevantes pelo Conselho Editorial para as linhas de pesquisa do Programa e para o debate crítico em torno das artes;
5) Resenhas críticas de livros, obras, projetos ou atividades artísticas;
6) Página do Artista, para projetos com imagens fixas desenvolvidos para a revista; em suporte multimídia (DVD) para trabalhos artísticos com imagens em movimento;
7) Ditos + Escritos, seção dedicada à publicação de pesquisas de mestrandos do Programa, acompanhada de comentários críticos de pesquisadores participantes do processo de avaliação da pesquisa;
8) Cadernos de Pesquisa, publicação das pesquisas concluídas pelos mestrandos do PPGCA-UFF no ano em curso.

O material para submissão de artigos à Poiésis deve ser encaminhado exclusivamente através de correio eletrônico para o endereço: poiesis@vm.uff.br.

Normas para apresentação das propostas:

Os artigos devem ser inéditos no Brasil, encaminhados em arquivos Word 97-2003 ou superior (fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5), seguindo as seguintes especificações:

• texto em português ou em espanhol de 4.000 a 5.000 palavras (incluindo Notas e Referências);

• um resumo de 100 a 120 palavras em português (ou espanhol) e em inglês;

• três palavras-chave acompanhando os idiomas do Resumo;

• sugerimos o envio de três a cinco imagens para ilustrar o artigo. Todas as imagens devem estar em extensão TIF ou JPG, com resolução de 300 dpi;

• os parágrafos não devem estar tabulados, mas separados em blocos por interlinha dupla;

• os subtítulos não devem ser enumerados;

• dados curriculares do(a) autor(es), informando sua vinculação acadêmica e titulação, com no máximo 80 palavras, devem ser incluídos antes do Resumo, logo em seguida ao título;

• notas no final do texto numeradas em algarismos arábicos;

• referências bibliográficas, no final do texto, depois das notas, devem estar de acordo com as nomas da ABNT;

• o artigo será submetido ao Conselho Editorial que decidirá sobre sua publicação.

OBS: endereço, e-mail e telefone do proponente devem ser encaminhados junto com a proposta.

Universidade Federal Fluminense

Reitor
Sidney Luiz de Matos Mello

Vice-Reitor
Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação
Roberto Kant de Lima

Coordenadora de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da PROPPi
Ana Paula Mendes Miranda

Coordenador de Pesquisa da PROPPi
Saulo Cabral Bourguignon

Pró-Reitor de Graduação
Renato Crespo Pereira

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social
Carlos Henrique Marcondes de Almeida

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Luciano Vinhosa

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração
Estudos Contemporâneos das Artes

Linhas de Pesquisa
Estudos Críticos das Artes
Estudos das Artes em Contextos Sociais
Estudos dos Processos Artísticos

Professores Colaboradores
Marina Cavalcanti Tedesco
Pedro Hussak Van Velthen Ramos
Ued Maluf

Corpo Docente Permanente
Andrea Copeliovitch
Ana Beatriz Fernandes Cerbino
Jorge Vasconcellos
Leandro Mendonça
Ligia Dabul
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Martha Ribeiro
Tania Rivera
Tato Taborda
Viviane Matesco

Agradecimentos à Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação pelo apoio à publicação da *Poiésis*.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poiésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – n.1 (2000). – Niterói: PPGCA, 2015. 21 cm; Il;
MATESCO, Viviane; (Editor) TABORDA JR., Pretextato (Coeditor).
Poiésis n. 25, v1, Niterói
Universidade Federal Fluminense; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social. Julho de 2015, 236p.
ISSN 1517-5677 semestral (versão on-line – ISSN 2177-8566)
1. Artes ; 2. Práticas artísticas ; 3. Crítica de arte ; 4. Estética ; 5. Cultura